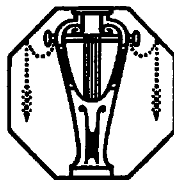
Neue Musik-Zeitung



44. Jahrgang

1923

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett
Stuttgart

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Buchdruckerei Zu Gutenberg in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 1

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslowakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 65.—, im Ausland Mk. 130.—. Einzelhefte Mk. 15.—, im Ausland Mk. 30.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 356.—, nach der Tschechoslowakei und Ungarn Mk. 500.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 760.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Neue Ziele der Musik.

Von Dr. Hermann Erpf.

I.

Die Formen unseres Musiklebens sind heute äußerlich noch dieselben wie vor zehn Jahren. Aber sowohl ihre materiellen wie ihre geistigen Grundlagen sind unterhöhlt. Ein Gefühl der Unbehaglichkeit macht sich allenthalben bemerkbar und wer sich nicht absichtlich blind macht, der weiß, daß binnen kurzem tiefgreifende Umwälzungen bevorstehen. Die materielle Not und die geistige Gärung der Zeit ergreifen in zunehmendem Maße die Musik, die ihnen lange widerstanden hat. In diesem Augenblick muß das Verantwortungsbewußtsein der Musiker und Musikfreunde erwachen, müssen alle Einzelfragen gesehen werden vom Gesamtproblem der musikalischen Kultur aus.

Das Konzert mit seiner Auffassung der Künstlerpersönlichkeit ist die Grundform unseres Musikwesens. Wir denken heute in den Organisationseinheiten, die es geschaffen hat: das Orchester, der Dirigent, der Solist, das Publikum, der Kritiker, der Komponist — das sind die uns geläufigen Vorstellungen, ohne die wir uns Musik in ihrem Umlauf und Austausch überhaupt nicht denken können. Und doch sind diese Formen, diese Persönlichkeitsauffassungen kaum 150 Jahre alt und haben sich während dieses Zeitraums in steter Umbildung zum heutigen Zustand entwickelt.

In ihnen vollzieht sich heute eine durch wachsende Konkurrenz krampfhaft gesteigerte Tätigkeit, die so sehr von unkritisch hingenommenen Zielen und Aufgaben fasziniert ist, daß sie gar nicht gewahr wird, wie ihr die Grundlagen allmählich entgleiten. Man denke einmal sachlich, unter Ausschaltung jeder persönlichen Stellung dazu, über folgende Fragen nach:

Wieviele der zahlreichen, heute mit dem Ziel der „Konzertreife" unterrichteten Pianistenschüler werden Gelegenheit haben, im Konzertsaal aufzutreten, oder gar davon zu leben?

Sind die überaus einseitig auf technische Virtuosität gestellten Lehrziele unserer Musiklehranstalten genügend geistig betont, sind sie für den kulturellen Zusammenhang wesentlich genug, um noch weiter festgehalten zu werden?

Wieviele Städte werden in fünf, in zehn Jahren noch leistungsfähige Orchester besitzen, angesichts der wachsenden Theaterdefizite und angesichts der Tatsache, daß die Zahl der Schüler für Blasinstrumente an unseren Musikschulen beängstigend gering ist?

Welches ist überhaupt die kulturelle Aufgabe, die Idee unseres gesamten heutigen Musikgetriebes? Genügt als solche die einseitige Pflege einer engbegrenzten Epoche des musikalischen Schaffens mit gelegentlicher Duldung auch eines zeitgenössischen Werks?

Selbstverständlich wäre es nie möglich, durch solche Fragen irgendeinen Eindruck auf die in festen Bahnen maschinenhaft ablaufenden musikalischen Aeußerungsformen unserer Zeit zu machen. Dazu bedarf es stärkerer Kräfte. Sie sind heute in wachsendem Maße wirksam, vor allem die Schwierigkeiten der wirtschaftlichen Lage. Der einzelne kommt als Konzertunternehmer kaum mehr in Frage. Dazu ist das Risiko zu groß, der Erfolg zu unsicher und das Ergebnis bestenfalls unverhältnismäßig gering. Die Konzertgesellschaften und Musikvereine sind heute fast allein die Konzertveranstalter; zwischen sie und die Künstler drängt sich in steigendem Maß der Agent. Honorare, Vermittlungskosten, Reklame, Saal, Heizung, Beleuchtung, alles steigt im Preis viel rascher als die Eintrittspreise, die heute, an Friedenspreisen gemessen, lächerlich gering sind. Man sucht durch Steigerung der Teilnehmerzahl und namentlich durch Organisationsmaßnahmen zu helfen. Die steigenden Schwierigkeiten werden bald zu Zusammenschlüssen der Konzertgeber in den einzelnen Städten[1], und zu Zusammenschlüssen mehrerer Städte zwecks Erleichterung der Unterhaltung der Orchester, Ersparung mehrfacher Zureisekosten der Solisten, gemeinsame Programmaufstellung und Propaganda usw. führen.

Zweifellos kann mit solchen Organisationsmitteln viel für die Erhaltung der Konzerttradition getan werden. Die Nebenwirkungen sind aber nicht zu übersehen: Beschränkung der Zahl der Konzerte, aufdringliche Rundreiseprogramme, noch weitergehende Auswahl der „zugkräftigsten" aus den Repertoirewerken des Konzerts, Stärkung der traditionellen Bindung, schließlich einerseits bestenfalls eine Art offizieller Konzertliturgie mit wenigen besonders geschätzten Werken, andererseits aber völlig charakterlose, dem „Durchschnitts"geschmack mehr und mehr angeglichene Modemusikschau. Der Mensch, der auch dabei sein muß, wird diese Veranstaltungen besuchen. Der ernste Musikliebhaber, der geistige Anregung sucht, der hören und kennen lernen will, wird sich von ihnen zurückziehen (das macht sich heute schon fühlbar!). Kein Idealismus der musikalischen Leiter, keine Zuschüsse opferbereiter Mäcene werden dieses Sinken des Niveaus aufhalten können.

Es gibt in jeder Epoche mehrere Schichten und Formen des musikalischen Lebens, des Darbietens von Musik an die sie Wünschenden. Jeweils *eine* derselben ist die maßgebende, die führende; die, in der sich das, was später „Musikgeschichte" wird, abspielt. Für das 19. Jahrhundert ist diese oberste repräsentative Schicht das Konzert. Andere sind z. B. der Männerchorgesang mit dem ihm eigentümlichen Wettsingen, die „Volksmusik" (heute die Lautenbewegung), die Kirchenmusik (die heute völlig traditionell gebunden ist) und schließlich die Tanz-, Kino- und Kaffeehausmusik.

Dieser letzteren Sphäre scheint sich das Konzert mehr und mehr zu nähern (zum Teil findet auch ein gewisser Ausgleich mit den andern statt). Anzeichen dafür sind das Steigen der technischen Leistung der dort tätigen Musiker, die Aufnahme zahlreicher, ursprünglich dem Konzert vorbehaltener Werke in ihren Spielplan, die Angleichung der äußeren Form (Reklame mit den Namen reisender Virtuosen, Programme, ausdrückliche Bezeichnung als „Konzert" usw.). Wir haben heute schon eine Reihe von Beispielen des Aufstiegs von Musikern aus dieser Region in die der eigentlichen Kunstmusik. Der umgekehrte Abstieg wird bald nicht mehr unerhört sein. Der starke Nachwuchs an Virtuosen, die der Konzertsaal keinesfalls, der Unterricht nur zu einem Bruchteil aufnehmen kann, wird dafür sorgen.

Die sicher bevorstehende Auflösung zahlreicher Orchester wird zu diesem Vorgang des Niveauausgleichs beitragen. Den Konzertbesucher in seiner großen Mehrheit bindet heute

[1] z. B. der Stuttgarter „Konzertbund".

kein besonderes Verhältnis des Verstehens, Kennens an die dort aufgeführte Musik. Er wird es nicht als Entweihung empfinden, sich schließlich die Eroica auch in „Pariser Besetzung" zu einer Tasse Kaffee anzuhören, zumal sie dort billiger zu haben ist. Eine Aufsaugung des Konzerts, abgesehen von vereinzelten Paradeaufführungen, ist das Ziel, dem diese Entwicklung zuzustreben scheint.

II.

Man wird diese Entwicklung bedauern, sich ihr entgegenstemmen, die Mißgunst der Zeit für sie verantwortlich machen, in ihr Zeichen eines kulturellen Verfalls sehen.

Aber man darf dabei nicht übersehen, daß dieser Verlauf der Dinge nur möglich ist, weil das Konzert seine höhere, geistig-kulturelle Bedeutung allmählich verloren hat und deshalb auf eine seinem inneren Wert entsprechende Ebene heruntersinken wird. Im Jahr 1822 Beethovens III. oder V. Symphonie zu hören, war ein Ereignis. Die beste Sehnsucht und Tatkraft der Zeit mit überwältigender Sicherheit erfaßt und in künstlerische Form gegossen zu finden, war ein erschütterndes Erlebnis. — Im Jahr 1922 frägt man danach, wie der Dirigent die Tempi genommen hat, ob die Bläser rein waren, ob das Streichorchester „klappte", ob der Hornist oder Oboist diese und jene Stelle so oder so geblasen hat: Interesse statt Ergriffenheit, Urteil statt Erlebnis, Sport statt Kunst.

Beethoven hat die Probleme und Nöte seiner Zeit in überragender Weise zum Ausdruck gebracht und wird als Künstler immer bei den Größten stehen. Aber uns kann er heute unmittelbar nichts sagen; er ist uns nur historisch zugänglich und verständlich, sofern wir uns nicht, wie allerdings viele, mit dem Ohrenkitzel des „schönen" Klingens begnügen (worüber seine Zeitgenossen bekanntlich wesentlich abweichend urteilten!).

Wo ist die künstlerische Gestaltung unseres Heute, dessen, was uns täglich und stündlich treibt und quält, beängstigt und erhebt, fesselt und befreit?

Dem Bewußtsein unserer heutigen Musikübung ist diese Fragestellung und ihre Berechtigung völlig verloren gegangen. Sollte es notwendig sein, letztere zu begründen? Alle bedeutende und lebendige, im Sinn der Kultur wesentliche Kunst ist als solche entstanden. Wenn unser Konzertwesen, unser Virtuosentum wenig nach dem zeitgenössischen Schaffen fragen, so ist es nicht nur dessen, sondern auch ihre Schuld. Verantwortungsgefühl für das zeitgenössische Schaffen und seine Haltung ist von jedem zu fordern, der es ernst mit der Musik als Kunst meint. Wir haben heute (nicht nur in der Musik) die Wahl zwischen einem allmählichen Erstarren der erreichten Formen, einem Ablaufen der Kulturwelle (also dem „Untergang des Abendlandes") und einer Neubelebung, Neugestaltung, die naturgemäß vom produktiven Schaffen ausgehen muß.

Leider ist diese Selbstverständlichkeit gerade in der Musik nicht einmal bei den Schaffenden selbst, bei den Komponisten, selbstverständlich. Sie arbeiten immer noch für das Konzert, für den Virtuosen, für den Kapellmeister, für den Hörer, statt sich selbst als eigentlich schöpferischen Mittelpunkt zu fühlen. Sie lauschen nach den Bedürfnissen des offiziellen Musikgetriebes, statt nach den Bedürfnissen der Zeit in sich selbst zu lauschen. Sie gestalten das Kunstwerk einer erstarrten, erlernbaren Technik, statt die lebendige Gegenwart zu gestalten. Sie erbitten Entgegenkommen, statt auf ihrem Recht zu bestehen.

Nur diese Haltung der Komponisten ermöglicht die Haltung der Gegenseite. Ganz abgesehen vom Kritiker tritt heute jeder Musiker und Musikliebhaber mit autoritativen Ansprüchen, mit einem überlegenen Gefühl des Richteramts an eine neue Komposition heran. Man vergegenwärtige sich diese wohl unbestreitbare Tatsache in ihrer Bedeutung. Ist dem schaffenden Künstler gegenüber nicht ein anderes Verhalten angebracht: ein Versuch des Einfühlens, Einhörens in seine Bedürfnisse und Absichten, ein Versuch, der um so offener und bereitwilliger gemacht werden müßte, je problematischer, unzugänglicher das Werk ist?

„Urteil" ist Sache des Kritikers und Historikers; Erlebnis, Verstehen muß Sache des Künstlers sein. Er muß sich wie der Musikliebhaber zurückfinden aus der Verirrung des Urteilen-wollens zum Verstehen-wollen.

Nur auf dieser Grundlage ist ein hochstehendes künstlerisches Schaffen überhaupt möglich. Wie soll überragend Großes (das man doch immer verlangt!) zustande kommen, wenn man jedem neuauftretenden Komponisten die denkbarsten Schwierigkeiten macht, überhaupt nur einmal gehört zu werden? Das Kunstwerk ist nicht Produkt des einzelnen Künstlers, sondern er bringt in ihm nur den Ausdruckswillen der Zeit, der Kulturgemeinschaft in Form. Man kann nicht gleichzeitig höchste Forderungen an das Schaffen stellen und es von seinem Nährboden, von der lebendigen Auseinandersetzung mit dem geistigen Wollen der Zeit abschließen. Das zeitgenössische, gegenwartgestaltende Kunstwerk muß verlangt werden, muß in breiten Schichten der Kulturgemeinschaft Bedürfnis sein, um entstehen zu können. Alle Blütezeiten der Künste sind dadurch gekennzeichnet; in Verfallszeiten erlahmt die Teilnahme, erstarrt die Pflege einer repräsentativen, überkommenen Kunstübung.

Heute erwachen Bedürfnisse nach einer ernsten Teilnahme am zeitgenössischen Musikschaffen. Zwar erst noch in kleinen Kreisen, unscheinbar neben dem beherrschenden Konzertgetriebe, aber tragfähig und zukunftssicher. Im letzten Jahrzehnt sind in einer Reihe von Städten Gesellschaften gegründet worden, die sich ausschließlich die Pflege der zeitgenössischen Komposition zur Aufgabe machen. In diesem Organisationsgedanken ist der Anfang einer neuen Form des Musikaustausches zu sehen, einer Form, die berufen sein wird, das Konzert von der ersten Stelle zu verdrängen und ihrerseits diejenige Sphäre einzunehmen, in der das lebendige Musik-Geschehen, die „Musikgeschichte", sich vollzieht. Hier liegen nicht mehr einseitig traditionelle, nur auf das materiell Technische gerichtete Ziele vor, sondern eine bedeutende geistig-kulturelle Aufgabe, doppelt bedeutend in einer Zeit materiellen Niedergangs, umfassend genug, um auch den überlegensten Virtuosen vor Aufgaben zu stellen, anpassungsfähig, um sich trotz aller äußeren Not der Zeit zu erhalten. (Fortsetzung folgt.)

Franz von Holstein.

Der Dichterkomponist in unveröffentlichten Briefen an einen Freund.

Von Felix H. Bruns.

Was glänzt, ist für den Augenblick geboren — Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren!" — Die Wahrheit dieses Dichterwortes ist für die Mitwelt eines Künstlers, der zu echt ist, um nur zu „glänzen" oder gar nur — blenden zu wollen, lediglich ein schwacher Trost; denn ihr ist sein Werk meist verloren, insofern es nicht, wie dasjenige eines Dichterkomponisten, lebendig und wirkend bleibt, was nur durch Aufführung seiner Werke zu ermöglichen ist, durch die dann auf andere Künstler wieder eine anregende und befruchtende Wirkung ausgeübt wird; man denke nur an den Einfluß des Weberschen „Freischütz" auf Richard Wagner. Wer als Schaffender in unbekümmerter Geschäftstüchtigkeit der Herold seiner eigenen Taten zu sein vermag, für den dürfte in den meisten Fällen wohl eine Umkehrung dieses Wortes gelten: das schillernd Glänzende und das gar faszinierend Blendende, das der Mitwelt unverloren ist und nicht erspart bleibt, hat als Gegenpol meist nichts wirklich Echtes und Ewiges an Werten sich gegenüber, dem — mit der Zukunft — Nachwelt und Nachruhm gehört.

In einer Zeit, in der die politischen und die ästhetischen, die kunstpolitischen Begriffe noch nicht auf den Kopf gestellt waren,

wird der Leser der nachstehenden Briefe versetzt werden, die von dem Dichterkomponisten Franz v. *Holstein* an einen Freund gerichtet sind, und deren Bekanntgabe uns von deren Eigentümern freundlichst gestattet wurde. Sie stammen aus den Jahren 1872—1876 und erscheinen uns für die nähere Kenntnis des gleich liebenswerten Künstlers und Menschen Holstein von hohem Werte.

Das ungemein Sympathische dieser Künstlerpersönlichkeit spricht für den, der Augen hat, zu sehen, bereits deutlich und ohne weiteres aus seinem Lichtbilde, das noch in seinen jüngeren Jahren aufgenommen ist und aus den Jahren 1845—1848 stammen muß. Es zeigt den stattlichen, hübschen Mann in der Uniform eines braunschweigischen Infanterieoffiziers — in der durch den kühnen Zug des Herzogs Friedrich Wilhelm, aus Böhmen her, zur Nordsee 1809, und durch seinen Heldentod 1815 weltberühmt gewordenen Uniform des von dem verbreiteten Stahlstich „The black Brunswicker" bekannten „Schwarzen Braunschweigers". — Das Visitbildchen trägt eine Widmung, die dem Herzen des Schenkers alle Ehre macht: „Seinem ersten Operndirigenten Carl *Richter* von Franz v. *Holstein* Pr.-Lieut. a. D." — Der mit diesem Zeichen edler, dankbarer Gesinnung Beschenkte ist der Freund, an den die Briefe Holsteins gerichtet sind, welche die Töchter des Empfängers neben zahlreichen anderen, meist auch zugleich kulturgeschichtlich wertvollen Erinnerungsstücken, Autogrammen (z. B.: Briefe von H. Berlioz, Hans v. Bülow u. a.) und Originalgemälden berühmter Künstler in ihrem künstlerischen Heim treu und pietätvoll bewahren.



Franz von Holstein.

Es ist der im Jahre 1827 in Frankfurt a. M. geborene und später als angesehener Komponist und Musikpädagoge in Braunschweig lebende, dort 1885 verstorbene Tonkünstler Carl Richter, der seinerzeit einen guten Namen und wohlberechtigten Ruhm nicht nur in seiner engeren und seiner zweiten Heimat besaß; erzählt doch der Verfasser der „biographisch-kritischen Skizzen" über Robert Griepenkerl, den Dichter des „Robespierre", der „Girondisten", von „Auf hoher Rast" und „Auf St. Helena", Schulrat Prof. Dr. Otto Sievers, daß es der Braunschweiger Musiker Carl Richter war, auf den die Wahl fiel, die Festkantate zu komponieren, die Robert Griepenkerl zur Braunschweiger Feier des Sieges von Waterloo im Jahre 1850 gedichtet hatte, mit welcher die Einweihung der Friedrich-Wilhelm-Eiche verbunden war und die in dem bei Friedrich Vieweg gedruckten „Gedenkbuch der Erinnerungsfeier des 18. Juni 1850 in Braunschweig" veröffentlicht wurde. Schon bevor Holstein Offizier wurde — er war am 16. Februar 1826 zu Braunschweig geboren —, hatte er ernste Kompositionsstudien und systematische Klavierübungen bei seinem schwärmerisch verehrten Lehrer Richter getrieben; und zur Feier des bestandenen Offiziersexamens war die, nach drei vorhergegangenen Versuchen von Holstein komponierte zweiaktige Oper „Zwei Nächte in Venedig" im Familienkreise aufgeführt und von Richter einstudiert und dirigiert worden, wobei der junge Komponist die Tenorpartie sang. Zur Erinnerung daran schenkte er dem Lehrer und Freunde jenes Bildchen. Sein Vater, der Oberst Werner v. Holstein, einem altadeligen mecklenburgischen Geschlechte entstammend, war aber zu sehr mit Leib und Seele Aristokrat und Soldat (wenn auch nach den furchtbaren Anstrengungen des Kriegsdienstes, namentlich des russischen Feldzuges von 1812, als Invalide längst im Ruhestand lebend), als daß er solchen Neigungen seines Sohnes nicht, obwohl er selbst musikalisch war, seinen Widerstand hätte entgegensetzen sollen, der erst spät sich zum Gewährenlassen und zur Kapitulation vor dessen alles andere überragenden Begabung im Reiche der Tonkunst wandelte. So mußte der mit fünfzehn Jahren im Braunschweiger Kadettenhause Aufgenommene noch manches Jahr zweien Herren dienen, der ungeliebten Kriegsgöttin und der heimlich desto inniger verehrten und umworbenen Frau Musika. Das Regulativ für den Gleichklang seines äußeren und inneren Lebens fand er in der Freundschaft zu Richter und der geistigen Förderung, die ihm die Literaturvorträge und die persönliche Anteilnahme Wolfgang Robert Griepenkerls, der seine schriftstellerische Begabung gar bald erkannt hatte, erwuchs. Das erste gewaltige, ja bestimmende musikalische Erlebnis wurde dem werdenden Künstler durch die Orchestermusik Hector Berlioz', dessen persönliche Bekanntschaft ihm durch Griepenkerl vermittelt wurde. Hatte der Leutnant *von Holstein* — ein seltsames Spiel des Zufalls — in den Feldzug des Jahres 1848/49 *nach Holstein* ziehen müssen, so schrieb bald darauf der Adjutant seine bei Bote & Bock in Berlin verlegten „Lieder und Balladen" (Op. 3 und 4) und die von keinem Geringeren als Moritz Hauptmann günstig beurteilten „Waldlieder" (Op. 1) und „Lieder für Männerchor" (Op. 2), welche bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Als darauf dem jungen Offizier die Aussicht auf die Stellung eines herzoglichen Flügeladjutanten sich eröffnete, fühlte er das Nahen der Entscheidungsstunde, zumal der Vater ihn jetzt vor die Wahl stellte, in die Kriegsschule und den Generalstab einzutreten oder aber das Gutachten eines namhaften Fachmannes einzuholen und, wenn dieses günstig, den Abschied zu nehmen und sich ganz der Musik zu widmen. Da reichte Holstein seine Oper „Die Gastfreunde" bei Moritz Hauptmann ein und erhielt auch ein ermutigendes Urteil von ihm: „... Etwas weniger Modernität wünschte ich Ihrer Oper. Aber aufrichtig kann ich sagen, daß ich *bedeutendes Talent* darin finde in Konzeption und Darstellung, und daß mich die geschickte Behandlung der technischen Mittel überrascht und erfreut hat. Wenn die große Neigung zur Musik Sie in keinem anderen Stand Ihren Beruf finden lassen will, so wird in Ihrem Falle gewiß weit weniger abzuraten sein, sich ihr zu widmen, als ich es in vielen anderen mir vorgekommenen Fällen ehrlich gefunden habe, es zu tun." Der Erfolg, der, allerdings von Holsteins Seite nicht ohne ernsteste und intensivste Vorbereitung auf seine Künstlerschaft, durch sein großes Talent und seine vorzüglichen Charaktereigenschaften erzwungen wurde, hat dem berühmten Gutachter recht gegeben. So nahm er 1851 den Abschied und wurde Schüler des Leipziger Konservatoriums der Musik und war damit seiner Kunst geschenkt, endgültig aber erst durch das Dazwischentreten eines edlen Frauenbildes. Im Jahre 1855 hatte sich Holstein nämlich mit Hedwig Salomon, der Tochter eines Leipziger Bankiers, einer hochbedeutenden, kunstbegeisterten Persönlichkeit, verlobt und sie am 4. September geheiratet; in der Ehe mit ihr hat er ein Glück gefunden, das nur durch das Versagtbleiben eines Erben getrübt wurde.

Der erste Bühnenerfolg wurde dem Künstler, der seine Textbücher selber dichtete, am 4. September 1868 mit seiner ersten Oper „*Der Haideschacht*", dessen Gegenstand

der bekannten schwedischen Bergmannssage vom Kupferbergwerke Falun entnommen ist; ihre Uraufführung im Dresdener Hoftheater brachte ihm einen vollen äußeren und künstlerischen Erfolg; das Werk ging in den folgenden zehn Jahren, bis zu Holsteins Tode, der noch in der Blüte seiner Jahre einem schleichenden, unheilbaren Magenübel erliegen sollte, über mehr als dreißig deutsche Bühnen.

Die zweite Oper „Der Erbe von Morley", deren Milieu der schottische Landadel der Zeit bald nach der Schlacht von Trafalgar bildet, wurde im Jahre 1871 vollendet und erlebte im Januar 1872 im Leipziger Stadttheater ihre Uraufführung und ihren ersten, unbestrittenen Erfolg.

Die nächste Oper „Die Hochländer", diesmal eine „Große", die ihr Schöpfer selbst für sein reifstes Werk hielt, vollendete der Dichterkomponist 1875, während er, der zudem noch von den bekannten schmerzhaften Kopf- und Gesichtsneuralgien gequält wurde, an denen auch Bismarck so sehr zu leiden hatte, seinen „Marino Falieri" nicht mehr sollte vollenden können.

In der Vaterstadt des Meisters sind Holsteins Opern zuerst unter dem damaligen Hofkapellmeister Franz Abt, dem unvergeßlichen Liederkomponisten, auf der Bühne erschienen und wurden zuletzt, in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, unter dem als Dirigent wie Pianist gleich bedeutenden Hermann Riedel, und zwar in hervorragender Besetzung mit den für alle interessierten Kreise unvergeßlichen Künstlern: Bernhard Noeldechen und Marie Geißler, Willy Cronberger und Johanna Andrée und Else Breuer und dem trefflichen Tenorbuffo Grahl, dem Vater des neuen Sterns Lola Grahl — um nur die namhaftesten anzuführen — zu Gehör gebracht und fanden auch damals die herzlichste Aufnahme. Wenn man nur bedauern kann, daß seither außer den Bühnenwerken Holsteins auch viele wertvolle Schöpfungen anderer deutscher Meister, so die in gewissem Sinne ihm geistig verwandten, gemütvollen sogen. Spielopern, auch die Lortzingschen, von den Bühnen fast völlig verschwunden sind, oft nur, um vorüberrauschenden kurzlebigen Kassenerfolgen, sensationellen Zugstücken und wertlosen ephemeren Schöpfungen von in jeder Hinsicht fragwürdiger, zweifelhafter Art Platz zu machen, so kann ein Wort der Klage darüber unmöglich unterdrückt werden, daß nicht wenigstens diejenigen Bühnen, die zur Lebendigerhaltung des Andenkens ihrer anerkannten heimischen Meister, die entweder durch Geburt in der betreffenden Stadt oder ihr Wirken an ihnen für alle Zeit mit diesen Kunstinstituten verbunden sind, heutzutage die Ehrenpflicht fühlen, die Werke solcher deutscher Meister von Zeit zu Zeit durch Neueinstudierung wiederzubeleben, welche dies, von allen anderen Rücksichten abgesehen, schon um ihrer künstlerischen Eigenschaften verdienen; wie außer den genannten Opern Holsteins beispielsweise auch Ludwig Spohrs „Jessonda" und „Die Kreuzfahrer" sowie Heinrich Marschners „Hans Heiling" und „Der Vampyr", eine Aufzählung, die man noch erheblich verlängern könnte und lieber gar nicht beginnt.



Franz von Holstein.

Der erste unserer Briefe ist datiert „Leipzig, den 10. 12. 1872" und lautet:

Lieber verehrter Freund!

Recht herzlichen Dank für den Beweis Ihrer warmen Teilnahme an meinem Werke, den Sie mir durch so schnelle Nachricht von der Aufnahme desselben haben zukommen lassen. Gestern früh traf Ihr Brief richtig ein, früher als ich glaubte, Nachricht erwarten zu dürfen. Heute kam meine Schwester gesund und wohlbehalten zurück und hat mir alles erzählt. Die Aufführung (des „Haideschacht") scheint, den ledernen Ellis ausgenommen, überraschend gut, die Aufnahme eine freundliche gewesen zu sein. Ein Werk, das äußerliche szenische und musikalische Effekte verschmäht, kann nicht auf Enthousiasmus rechnen. Doch hat „Der Haideschacht" an anderen Orten noch immer sich nach und nach ein Publikum zu gewinnen gewußt. Ein jedes neue Werk spricht ja bis zu einem gewissen Grade auch eine neue Sprache, an die man sich gewöhnen muß. Was Sie vom heutigen Reklame-Schwindel sagen, ist leider allzu wahr. Es ist zum Fortkommen im öffentlichen Leben eine Mitgabe von zweifelhaftem Wert, ein leidlich anständiger Mensch zu sein. Hier, wo so viele Fach- und andere Zeitungen erscheinen, kann man recht beurteilen, was andere für sich selbst alles tun, auch wohl für sich lassen schreiben (vom Briefschreiber selbst unterstrichen!). Wie versteht ein Mann wie Wagner, der es doch wahrlich nicht nötig hätte, das Publikum zu haranguiren, aufzustacheln und seine Erfolge in Szene zu setzen! Wir Stillen im Lande, die wir keine schlagfertige Partei hinter uns haben, sind immer nur auf den Beifall einer feiner angelegten und ernstgesinnten Minorität angewiesen.

War das ein hübsches Spiel des Zufalls, daß Sie bei meiner Schwester saßen! Für sie ein rechter Trost, einen empfänglichen und teilnehmenden Nachbar zu haben. Ich fühlte aus jeder Zeile Ihres Briefes, aus jeder Bemerkung heraus, daß Sie das waren! — Auch in diesem Sinne hat die Aufführung meiner Oper mir eine erfreuliche Erfahrung eingetragen. Auch in Frankfurt a. M. kommt zum Frühjahr „Der Haideschacht", vorher in Hannover, Coburg, Magdeburg 2c.

Nach Weihnachten wird „Der Erbe von Morley" hier neueinstudiert in Szene gehen. Meine Schwester machte mir einige Hoffnung, daß Sie dazu vielleicht herkämen. Das würde mir eine gar große Freude sein! Meine Frau vereinigt ihre Bitte mit der meinigen, diese Absicht zur Tat werden zu lassen. Unser Fremdenzimmer (welches ganz für sich liegt, so daß Sie ganz ungeniert sind) geht auf den Garten hinaus, der freilich jetzt wenig lustig ausschaut. Dafür entschädigt aber eine schöne römische Landschaft von Preller-Sohn, die an der Wand hängt. Unser Museum mit den Prellerschen Odyssee-Kartons und den Grosse'schen Fresken würde Sie wohl auch interessieren, desgleichen unser neues Theater. Und wie würde sich Volkland[1] freuen! Also es bleibt dabei! Ich schreibe Ihnen, sobald die Aufführung angesetzt ist. Hoffentlich werden Sie sich ein paar Tage aus den Armen der Gattin und Ihrer interessanten Schülerinnen losreißen können, hoffentlich können Sie auch dann ein Gewandhauskonzert mitnehmen! Und nun lebewohl und nochmals besten Dank. Wollten Sie mir über die zweite Aufführung eine Notiz zukommen lassen, würde Ihnen sehr dankbar sein.

Ihr in alter Freundschaft ergebener

Franz v. Holstein.

Die Aeußerung Holsteins über Wagner im vorstehenden Briefe dürfte am meisten geeignet sein, Aufsehen zu erregen. Um ihrem Autor nicht unrecht zu tun, muß man aber bedenken, daß, wenn er auch in gewissen Stilprinzipien durchaus einer Meinung war mit dem großen Meister — dürfte Franz von Holstein doch (wenn nicht zuerst, so doch gleichzeitig mit Richard Wagner und unabhängig von ihm) das sogenannte „Leitmotiv" angewendet haben; ob auch erfunden, wage ich, ohne nähere Untersuchung, natürlich nicht zu entscheiden —, er doch in gewisser Hinsicht in ganz anderem Erdreich wurzelte und, glaube ich, solche Anschauungen Wort für Wort unterschrieben hätte, wie sie Bernhard Scholz, der berühmte Klavierpädagoge, in dem so lesens- und liebenswerten Buche seiner Erinnerungen: „Verklungene Weisen" (Verlag von Jos. Scholz, Mainz) zum Ausdruck bringt: „Durch Lohengrin trat Wagner in den Bann der Sage. Im Mythus glaubte er ‚das von aller Konvention losgelöste Menschliche' entdeckt zu haben. Stehen denn seine Helden, Tristan und Siegfried, die zu ihren Entschlüssen und Handlungen durch Tränke präpariert werden, steht denn der traurige Wotan, der immerzu den Kämpen sucht, der ihn wider seinen eigenen Willen erretten soll, wirklich der Natur näher als die Fülle der Gestalten Mozarts, die unsere Freuden und Torheiten, unser

[1] Damals Dirigent des Gewandhausorchesters, Schüler und Freund von E. Richter, später in Basel.

Lieben und Leiden, das ganze vielfarbige Leben so wunderbar spiegeln, die alle singen, wie ihnen ‚der Schnabel hold gewachsen ist', während Wagners Helden und Heldinnen viertelstundenlang auf den öden Sprechgesang herabgestimmt sind? Zum Glück entschädigt uns der Bayreuther Meister durch Stücke wahrhaft großer musikalischer Konzeption, wie Siegmunds Liebes- und Frühlingshymnus, Siegfrieds Schmiedelied, die glänzenden Orchesterstücke des Walkürenrittes, des Feuerzaubers und den mächtigen Trauermarsch. Diese Stücke, welche den Erfolg des ‚Ringes' entschieden haben, unterscheiden sich prinzipiell in nichts von dem, was bisher als Musik galt. Sie sind nicht die Verneinung, vielmehr die Fortbildung dessen, was vorher da war. Mir scheint, daß es keine Versündigung an Wagners Werk ist, wenn man, um den Hörer zu entlasten, Stücke, die für die Handlung ohne Bedeutung sind, streicht. Ich glaube das ebensowenig, als ich mißbilligen kann, wenn man in Mozarts Opern manche Arien konventioneller Art wegläßt, oder als ich es Mendelssohn verdenke, daß er die Matthäuspassion um schwächere Nummern kürzte. Darüber zetern freilich die heutigen Bachfanatiker; ich aber traue einem so feinfühligen Meister, der Bach kannte und liebte wie nur irgend einer ein gesünderes Urteil zu als ihnen allen!" Daß Bernhard Scholz, durchaus urteilsfähig und feinempfindend, auch Wagner gegenüber empfänglich war — ebenso wie Franz von Holstein —, beweist wohl noch folgende Stelle: „Am 21. Juni 1868 wohnte ich der ersten Aufführung der ‚Meistersinger' in München bei, der vollendetsten Wiedergabe eines musikalisch-dramatischen Werkes, die ich irgendwo und irgendwie erlebt habe. Der treuherzige Ton und die großen Schönheiten, namentlich das reizende Zwiegespräch Evchens mit Hans Sachs im zweiten Akt, das herrliche Quintett und die große, sonnige Schlußszene auf der Festwiese mit dem herrlichen Huldigungschor wirkten mächtig auf mich, so daß alle kritischen Bedenken zurücktraten." — (Forts. folgt.)

Pedro Cerone,

der größte Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts.

Von Prof. Dr. Alfred Reiff (Stuttgart).

Von mehreren Seiten bin ich aufgefordert worden, das Werk El Melopeo y maestro dieses spanisch schreibenden Musikgelehrten inhaltlich wiederzugeben. Den Titel Melopeo erklärt er selbst im 2. Buch, 56. Kap., mit musico perfeto. Da das Werk (gedruckt 1613 in Venedig) meines Wissens in Deutschland außer im Privatbesitz nur zweimal vorhanden, in der Berliner Staatsbibliothek und in der des Proske in Regensburg, welche dasselbe nicht verleiht, so ist seine geringe Bekanntschaft mit dem ungeheuren Folianten mit 1160 Seiten, eingeteilt in 22 Bücher, etwas erklärlich. So schreibt das Riemannsche Musiklexikon über ihn nicht mehr als: geb. 1566 zu Bergamo, ging 1592 nach Spanien, war Kapellsänger Philipps II. u. III., in dessen Diensten er zu der Kapelle in Neapel überging. Er ist der Verfasser des bedeutenden, an Aufschlüssen über die Musikübung der Zeit reichen spanischen Werkes „El melopeo"... In spanischen Musikgeschichten fand ich ihn etwas besser gewürdigt, und zwar wenigstens als gelehrten Moralisten, Philosophen, Aesthetiker, Musiktheoretiker und Mathematiker, der die ganze Gelehrsamkeit seiner Zeit verkörpert und eine bewundernswerte Kenntnis der gesamten Kultur der Alten bis auf seine Zeit bekundete. Auch Henri Collet hat ihn in seinem Buch „Le mysticisme musical espagnol au 16ème siècle", Paris 1913, Felix Alcan, Boulevard St. Germain 108, 535 S. in 4°, wohl öfters zitiert, aber nur oberflächlich teilweise gelesen, wie beiläufig gesagt dieses ganze Werk von Irrtümern und irrigen Anschauungen nicht frei ist.

Der vollständige Titel des Werkes heißt: „Der vollkommene Musiker und der Meister, ein theoretischer und praktischer Musiktraktat, in dem alles Wissenswerte, um ein vollendeter Musiker zu werden, ausführlich niedergelegt ist, und das zwecks leichterer Faßlichkeit, Bequemlichkeit und Klarheit für den Leser in 22 Bücher eingeteilt ist. Es ist derart klar geschrieben und mit Beispielen ausgestattet, daß jedweder von mittelmäßiger Fähigkeit und mit wenig Mühe diesen Grad erreichen wird." Das 1. und 2. Buch ist mehr ein musikpädagogischer und musikwissenschaftlicher, allgemeiner Teil, sozusagen die Einleitung. Hier spricht er in I, 7 z. B. über das geeignetste Lebensalter zum Musikstudium und zitiert alle einschlägigen alten Philosophen und Kirchenväter (Seneca; Cicero L 5, de finibus; Plinius L 35, cap. 10; Aristoteles L 10; Juan Fernandez de Heredia); Plutarch, musica; Plato, Polit. 3; Pindar L 18, 14); in I, 15 über die hoffnungsvollen und anmaßenden Schüler, I, 20 über die durch den Weingenuß verursachten Leiden und Schäden (mit vielen Zitaten griechisch-römischer Schriftsteller), aber auch in I, 21 über die guten Wirkungen des Weines; er gibt sodann methodische Anweisungen für den Gesangslehrer und zu ihrer Weiterbildung, Mahnungen den Schülern gegenüber zur Verehrung ihrer Lehrer, gegen literarischen Diebstahl, maßvolle Beurteilung fremder Kompositionen, Aufschlüsse über Freundschaft, über die Verehrung der Musik bei den alten Völkern, über Verbesserung der Kompositionen, die Verpflichtung den Musikschriftstellern gegenüber und schließlich über die Kirchenmusik (I, 15—68).

Im 2. Buch spricht er vom Wesen der Musik, ihren Arten, der Einteilung der Instrumentalmusik, der Musik als Kunst (ihr Alter und ihre Erfinder, über Sphärenmusik, die harmonische Distanz zwischen zwei Planeten, Entdeckung der musikalischen Proportionen [Intervalle], Wirkungen der Musik), warum die modernen Musiker nicht dieselbe Wirkung erzielen wie die alten, über den monodischen Gesang, die Symphonie, Harmonie, Melodie, Modulation, den Gesang der Alten, die Erfindung der Musikinstrumente; Diatonisch, Chromatisch und Enharmonisch, über den Vorteil chromatischer Saiten in der diatonischen Art, antike Harmonien, Tonarten, den Gebrauch der Neumen im cantus planus, die Verschiedenheit des Halbtons mi-fa und umgekehrt, diatonisch und natürlich usw.

Hier gibt er u. a. in II, 44 einen bemerkenswerten Aufschluß über die Verwendung von Ut re mi fa sol la in der Solmisation, über den bekannten Johannes-Hymnus, den er auf Guido von Arezzo zurückführt, der demselben bekanntlich ja schon streitig gemacht worden ist (**Ut** queant laxis — **Re**sonare fibris — **Mi**ra gestorum — Famuli tuorum — **Sol**ve polluti — Labii reatum — Sancte Joannes). Auch spricht er ausführlich über die Guidonische harmonische Hand, dessen Theorie er weiterentwickelt, indem er ihr musikalisch eine ähnliche Bedeutung zukommen läßt wie Gall dem Schädel in seiner Phrenologie. Er beweist vierfach, daß die Quarte eine Konsonanz sei (vergl. die einst so heftig geführte Streitfrage hierüber), wobei ihm zweifellos der arabisch-spanische Standpunkt zu Hilfe kam.

Das 3. Buch handelt über den cantus planus, das 4. über den Tonus zum Singen der Orationes, Prophecias, Epistolas, Evangelios, Homilias, Benedicamus Domini, Ite missa est und der Versiculos, und zwar auf zwei Arten, die eine gemäß dem spanischen, die andere gemäß dem in ganz Italien gebräuchlichen römischen. Das 5. Buch gibt die nötigen Anweisungen zum Cantus planus, das 6. eine Abhandlung über den canto de organo, und das 7. einige notwendige Anweisungen denselben betreffend, das 8. eine Abhandlung über den graziösen Gesang und eine Bemerkung zu einem Teil betreffend den canto de organo. Das 9. Buch eine Abhandlung über den Choral- oder gemeinen Kontrapunkt im Gebrauch der Kirche. Einen Einblick in jedes Buch gewinnt man erst, wenn man die manchmal 60 und mehr Kapitel eines jeden oft 80 Folioseiten umfassenden Buches auch nur in der Ueberschrift liest mit ihren reichen Beispielen in Original-Notation (Mensuralnoten). Das 10. Buch handelt über die Dezime der kunstvollen und gelehrten Kontrapunkte, die in den Exerzizien und musikalischen Erholungsstunden gemacht zu werden pflegen. Hievon nur einige Kapitelangaben: z. B. der Kontrapunkt, der in der Terze, Oktave grave, Dezime grave, Duodezime, in der Oktave, Dezime und Duodezime aguda und grave, in der Quinte grave antwortet; der Kontrapunkt, der in der Antwort fest bleibt, und der cantus

planus singt eine Quinte höher, eine Oktave tiefer; Kontrapunkte in 3 Stimmen usw. Das 11. Buch enthält eine Abhandlung über die Komposition, jedoch nur über die Bewegungen, welche die beiden Gattungen Konsonanz und Dissonanz beim regelmäßigen Uebergang von der einen zur andern machen, das 12. über einige notwendige Bemerkungen zur vollkommenen Komposition, das 13. über einige musikalische Fragmente, die zugleich andere, feinere Anweisungen sind, das 14. über die Imitationen und Fugen, gemeinhin Canons genannt und über die doppelten und anderen Kontrapunkte von mannigfacher Schönheit und Kunst, das 15. über Gemeinplätze, besonders Eingang und Schluß, und das 16. über die 12 Tonus im canto de organo. über die natürlichen wie zufälligen.

Das 16. bis 22. Buch, weniger einheitlich und ohne Ueberschrift gibt mehr eine allgemeine Musik- und Harmonie-, auch Instrumentenlehre, dazu Mathematisches und Astronomisches, das 20. eine Erklärung der Messe „L'homme armé" des P. Luys de Prenestina (mit Notenbeispielen) und das 22. eine Erklärung von 45 Rätseln, von denen ich nur eines, das vom Kreuz, erwähnen will, bei welchem das Kreuz aus Notenlinien gebildet ist und diese mit einem rätselhaften Kanon überschrieben sind (vergl. hierzu ähnlich die deutsche Poesie im 17. Jahrh.).

Alles was der erwähnte Henri Collet Bemerkenswertes an Cerone findet, ist S. 57 gesagt: „Daß er als wahrer Gelehrter moralische und hygienische Vorschriften gibt und über die Gefahren des Weins, die Undankbarkeit, die Gefahren der Schwatzhaftigkeit, die Tugend des Schweigens, den Müßiggang usw. spricht; er versichert, daß, um ein vollendeter Musiker zu sein, der Komponist selbst gut komponiert (zusammengesetzt) sei, daß der, welcher Harmonien komponiert, selbst harmonisch veranlagt sei" usw. Sodann S. 61, daß Cerone den Komponisten Josquin des Prés (1450—1521), den Luther so ungemein hoch schätzte, wegen seiner Künsteleien nicht auf die Liste der nachahmungswürdigen Komponisten setzte, indem er endlich S. 80 den wichtigen Grund dafür angibt, weil das spanische Volk und die Musiker den niederländischen Kontrapunkt, „die Ueberflutung mit technischen Künsteleien nur um der Technik willen", verabscheuten.

Ferner S. 80 ein Urteil des Cerone über Palestrina, S. 101 ein Urteil über die Musikpflege in Spanien, das kurz zusammengefaßt dahin gipfelt: 1. Es entwickelte sich nur die religiöse Musik in Spanien (ist nur teilweise richtig, weil die dramatische bereits um und nach 1600 die „comedia armonica", die „Zarzuela" und die „fiesta" entwickelt hatte). 2. Die Könige gewährten den Kirchenmusikern reiche Unterstützung. 3. Trotz der allgemeinen Gleichgültigkeit in der Musikpflege gibt es gewissenhafte, inspirierte Maestros, desgl. S. 127 ff. An noch ein paar Stellen S. 282, 237, 247, 276 und 392 erwähnt er nur dessen Namen. Leider verbietet der Raum heutzutage eine eingehendere Darlegung des Inhalts.

Ostpreußen als Musikland.

Von Hermann Güttler (Königsberg).

Zu der Zeit, als die Stürme des Dreißigjährigen Krieges verheerend über Deutschland zogen, lag Ostpreußen, damals wie heute abgetrennt, in behäbiger Gelassenheit mit seinem landwirtschaftlichen Ueberschuß da. Wie immer, so vermochten auch hier die Musen bei den geruhig-gesättigten Bürgern am liebsten einzukehren. Königsbergs erste Blüte als Kunststadt fällt in eine Zeit tiefsten Niederganges deutscher Kultur zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Hier im heimischen Winkel bei der schattigen Tafelrunde der „Kürbislaube" auf den Königsberger Höfen erwuchs eine neue deutsche Kunst. Das Kunstlied trieb neue Blüten. Die Tonkunst dieser Zeit findet hier den Anschluß an die neue deutsche Dichtung des Königsberger Kreises, der in Simon Dach, dem Sänger des Aennchen von Tharau, seinen Mittelpunkt hatte. Heinrich Albert, der beste Musiker des Kreises, der selbst die „Kürbshütte" musikalisch verherrlicht hat, stand in Wechselbeziehung zu Dach und verdankt seinen poetischen Anregungen sicher viel. Aber auch auf rein musikalischem Gebiet fand er in Königsberg bereits Kulturboden vor. Die hier bestehende herzogliche Hofkapelle verfügte über eine Tradition guter Musiker. Albert nahm, als er schon Domorganist in Königsberg war, seine Studien, die durch mancherlei Irrfahrten in die Brüche gegangen waren, bei Johann Stobäus, dem Leiter der Hofkapelle, wieder auf. Dieser wieder lebte in den Traditionen seines Lehrers Joh. Eccard, der seine Kunst von dem großen Orlandus Lassus selbst her hatte. Es war ein geschlossener Kreis wechselseitig sich anregender Meister, die den Namen einer zu Ruhm bestehenden Königsberger Tonschule durchaus rechtfertigten. Die Vokalkunst der Königsberger hat in ihrer glücklichen Vereinigung überkommener deutscher Vielstimmigkeit mit den aus Italien herübergebrachten neuen Errungenschaften, der Monodie und des Generalbasses, wirklich Schule gemacht. Königsberg steht in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Vorort deutscher Musik glanzvoll da.

Leider hat nicht immer die schöne Vereinheitlichung aller kunstbeflissenen Faktoren auf die vorbildliche Entwicklung der musikalischen Bestrebungen so günstig einwirken können. Das 18. Jahrhundert bringt einen Verfall. Auch die Blüte der Geisteswissenschaften, das Zeitalter Immanuel Kants, vermag die Kunst nicht zu befruchten. Zwar bleibt Ostpreußen nach wie vor reich an Köpfen, die in der Weltgeschichte der Musik groß dastehen. Herder und E. Th. A. Hoffmann gelten als die stärksten musikalischen Anreger der Zeit. Dann nimmt auch den rationalistischen Norden der Zauber der Romantik vollends gefangen. Merkwürdig, aber typisch, daß dieses sich hier ausschließlich in komischen, ja burlesken Formen auslöst. Zwei Königsberger, Nicolai und Götz, schreiben die schönsten komischen Opern, die „Lustigen Weiber" und der „Widerspenstigen Zähmung", die unverbrüchlich zu dem Wenigen gehören, auf das die Deutschen auf diesem Gebiet stolz sein können.

Mittlerweile kam Königsberg auch mit den Neutönern des 19. Jahrhunderts in Berührung. Berlioz fährt zwar noch ohne Station durch Ostpreußen, aber Liszt spielt hier mit größtem Erfolge und wird bei dieser Gelegenheit Königsberger Ehrendoktor, eine Tatsache, die seinen Bestrebungen um die Fortbildung der Tonkunst eine ganz besondere Weihe gibt. Daß der junge Wagner zeitweilig in Königsberg Opernkapellmeister war und hier zur Zeit seiner Sturm- und Drangliebe zu Minna Planer Musteraufführungen von Repertoireopern der damaligen Zeit vollführt, mag nicht nur als biographische Episode zu vermerken sein.

Das neue musikalische Ostpreußen ist recht eigentlich erst ein Kind des 20. Jahrhunderts. Den Bestrebungen einiger vereinzelt dastehender trefflicher Musiker wie Louis Köhler und Konstanz Berneker zum Trotz, verfiel das Königsberger Musikleben der 80er und 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts in wenig erfreuliche lethargisch-reaktionäre Stagnation. Erst der Beginn des 20. Jahrhunderts läßt neues Eigenleben erkennen. Die durch den in Königsberg residierenden Prinzen Friedrich Wilhelm angeregten Ostpreußischen Musikfeste, die, drei an der Zahl, einen höchst glanzvollen Verlauf nahmen, ferner auch das aufblühende Musikleben in der Provinz, in der sich besonders die Städte Tilsit und Insterburg hervortaten, bilden einen vielversprechenden Anfang. Im Königsberger Musikleben beginnen fortgeschrittene Geister die Oberhand zu gewinnen. Ernst Wendel, Paul Scheinpflug, Rudolf Siegel als Dirigenten, E. O. Nodnagel und Paul Ehlers als Kritiker kämpfen Schritt um Schritt um ihr nicht mehr zu entreißendes Gebiet. Der Weltkrieg vermag den raschen Zug der Entwicklung kaum zu hemmen. Zwar tobt das Kriegsgetümmel in den Augusttagen 1914 bis dicht an die starken Mauern Königsbergs, rückt dann aber nach der Befreiung Ostpreußens in weite Ferne. Der unglückliche Frieden von Versailles bringt die völlige räumliche Trennung Ostpreußens von dem übrigen Deutschland. Wieder wie damals — — —!

Die neue Stellung, die Ostpreußen und Königsberg zu der rätselvollen Welt des Ostens erhielt, die Eigentümlichkeit der

Landschaft und eigenartig zähe Charakter der Bewohner mußten durch das Abgeschlossensein erst recht in das Bewußtsein der Geistig-Schaffenden gelangen. Die Vermittlerrolle, die Ostpreußen zwischen germanischer und slawischer Weltauffassung zu spielen hat, muß musikalisch bei der ausgeprägten Eigenart der Musikwerte des Ostens besonders glücklich sein. Aber auch die eigenartige Landschaftsszenerie Ostpreußens, die tausend Seen Masurens, der majestätische Memelstrom, die mit ernsten Wäldern und undurchdringlichen Bruchlandschaften wechselnden lachenden Fluren, die liebliche Steilküste des Samlandes, die Wanderdünen der Nehrungen, der stille Spiegel der beiden Haffe und die alten Städte mit ihren ragenden Ordensburgen — alles bringt Stimmungswerte mit sich, die dem modernen Musiker schon genügend zur Anregung seines Lebenswerks beihelfen können. Die neue ostpreußische Tonschule hat sich deshalb auch seit Beginn des neuen Jahrhunderts stark auf das Erfassen heimatlicher Werte gelegt. Die Ueberwindung des Druckes der Reaktion vollendete der im Februar 1919 noch in den Stürmen der Revolution gegründete „Bund für Neue Tonkunst", der den besten Teil der Königsberger Musikerschaft um den Preis des Fortschrittes zusammenschloß und in weitesten Kreisen solchen Nachhall fand, daß er schon nach zweijährigem Bestehen über 600 Mitglieder zählen konnte. Der Bund, der für die Propaganda moderner Tonkunst jeder Richtung in zahlreichen Aufführungen, Vorträgen, Opernbarbietungen usw. eintrat, gab natürlich auch eine Uebersicht über das Wesen der jung-ostpreußischen Komponistengeneration. Heinz Tießen, der schon früh in seiner „Naturtrilogie" die Stimmungswelt der Kurischen Nehrung eingefangen hat, erschien mit Orchestermusik, aber auch mit seinem naturromantischen „Septett", von Erwin Kroll brachte man ein „Frühlingsidyll" und heuer eine Violinsonate. Otto Besch ist zahlreich mit Kammermusik vertreten gewesen, darunter echte Heimatkunst, eine Suite (für Violine und Klavier) „Aus Ostpreußen", eine „Samländische Idylle" (für Orchester), das „Mitsommerlied" (für Quartett) und neuerlich ein Klaviertrio und eine Klaviersonate. Seine auch auswärts viel gespielte Ouvertüre „E. T. A. Hoffmann" darf wohl auch hier in dieser Umgebung genannt werden. Von Hermann Güttler, der mit dem heimatlichen Boden ebenfalls sehr stark verwachsen ist und stark der Tonwelt des Ostens zuneigt, gelangten Bruchstücke aus seiner Oper „Sakuntala" und Lieder (nach Texten von Lermontry) zur Aufführung. Im kommenden Winter gelangt bei Gelegenheit der Eröffnung der Ostpreußen-Ausstellung ein „Vorspiel zu einer ostpreußischen Feierlichkeit" (für Orchester) zur Uraufführung, ferner Klavierstücke (Stille Stunden) und vier Gesangssätze (Das Füllhorn Gottes). Des weiteren hat man im kommenden Winter an die Ostpreußen Max Laurischkus, Hans Jürgen von der Wense, Joachim Locher u. a. zu denken. Von den in Ostpreußen wirkenden Musikern haben sich auch sonst noch verschiedentliche Geister bemerkbar gemacht. Friedrich Schirmer, Franz Notz, Arthur Altmann u. a. stehen dem Kreise des jungen Ostpreußens nahe. Das Musikleben der Hauptstadt Königsberg bietet auch sonst Züge bodenständiger Entwicklung genug. Die fünfmal wöchentlich spielende Oper wird von zwei Königsberger angesehenen Kaufleuten, die fast ihre gesamte Zeit der Kunst opfern, äußerst geschäftstüchtig geleitet, gewiß eine heute einzig dastehende Tatsache. Die Symphoniekonzerte (unter Dr. Ernst Kunwald), das Königsberger Konservatorium mit Meisterkursen und musikwissenschaftlichem Seminar (unter Emil Kühns), die „Akademien" genannten gemischten Chöre, zwei einheimische Kammermusikvereinigungen und manch' anderer Faktor tragen zu dem heutigen Kulturbestande ostpreußischer Kunstbetätigung hervorragend bei. Die fortschreitende Bedeutung, die Ostpreußen als Brücke zu den baltischen Randstaaten und Rußland zukommt, dürfte natürlich für die weitere Kunstgestaltung von größtem Wert und auch für Deutschland von wachsendem Interesse sein.



Deutsche Dirigenten der Gegenwart.

Carl Leonhardt.

Carl Leonhardt, der neue Generalmusikdirektor des württembergischen Landestheaters und Nachfolger Fritz Buschs, wurde am 11. Februar 1886 in Coburg geboren. Schon in frühester Kindheit offenbarte sich bei dem Knaben eine starke musikalische Veranlagung, was nicht verwunderlich ist, da seine beiden Großväter ausübende Musiker waren: der Großvater väterlicherseits war Militärkapellmeister in Gotha, der Großvater mütterlicherseits, Heinrich Harraß, ein einstiger Schüler von Ludwig Spohr, Stadtmusikdirektor in Gotha. Seit seinem dreizehnten Lebensjahr richtete sich Carl



Carl Leonhardt.

Leonhardts ganzes Sinnen und Streben auf die künftige Dirigentenlaufbahn.

Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er in Coburg während seiner Gymnasialzeit von dem damaligen Hofkapellmeister August Langert, der — Schüler von Moscheles und Rubinstein — selbst ein ausgezeichneter Pianist und hervorragender Lehrer war und trotz einer gewissen Einseitigkeit und knorrigen Verbissenheit den ersten entscheidenden Grund legte zu der umfassenden Gesamtbildung und der herb-keuschen Auffassung in der Behandlung aller künstlerischen Dinge, wie sie Carl Leonhardt eignet.

Mit 14 Jahren betrat er zum ersten Male als Pianist das Konzertpodium mit Liszts „Rigoletto-Paraphrase" und hatte noch während seiner Gymnasialzeit mehrfach Gelegenheit, als Pianist in Orchesterkonzerten erfolgreich aufzutreten. Als Dirigent debütierte er bei seinem Abiturium in einem Konzert der Coburger Stadtkapelle, bei welcher Gelegenheit er eine Ouvertüre seines Lehrers August Langert mit sichtlichem Erfolge leitete.

Die größten Ereignisse seiner Jugendzeit waren „Der Freischütz", Beethovens „VII. Symphonie" und der „Tristan", die er in Coburg unter Carl Pohligs Leitung hörte, wie denn überhaupt Pohlig sein erster großer „Dirigenteneindruck" gewesen ist.

Ein Beethoven-Fest unter Steinbach in Meiningen, sowie der ständige Besuch der Coburger Oper, die zur Zeit des alten Regimes, besonders unter der Leitung der Intendanten v. Ebart und nachmals Wilhelm Holthoff v. Faßmanns, Außerordentliches leistete, waren die einzigen musikalischen Anregungen bis zu seinem 19. Lebensjahre, im übrigen war er ganz auf sich selbst angewiesen.

Nach bestandenem Abiturium bezog Carl Leonhardt 1905 die Universität und das Konservatorium in Leipzig. Hier nun stürmten Eindrücke und Anregungen im Uebermaß von allen Seiten auf ihn ein. Nikisch war damals Operndirektor und die Konzerte des Gewandhauses, des Bach-Vereins unter Straube wirkten das ihrige. Carl Leonhardts Lehrer waren Arthur Nikisch, Hans Sitt, Joseph Pembaur, Stefan Krehl, Oskar Noë, Arthur Seidl; an der Universität: Hugo Riemann, Arnold Schering, Wilhelm Wundt, Carl Lamprecht, Albert Köster, Eduard Sievers, Max Heinze, Johannes Volkelt und Raoul Richter.

Während seiner Vorbereitung auf die Promotion bei Riemann im Winter 1907 wurde er als Korrepetitor an das damalige Königliche Hoftheater in Hannover berufen, dem er von 1907 bis 1920 ununterbrochen angehörte, zuerst als Korrepetitor und Chordirektor, von 1912 an als „Königl. Kapellmeister", seit 1915 auch als Dirigent der Symphoniekonzerte und seit 1917, nach dem Tode Carl Gilles', in erster führender Stellung. Im Juni 1920 folgte er einem Rufe Ernst Hardts als Nachfolger Peter Raabes an das Deutsche Nationaltheater in Weimar als I. Kapellmeister und Dirigent der Symphoniekonzerte der Weimarischen Staatskapelle sowie des Volkschores des Deutschen Nationaltheaters. Für seine um das Musikleben Weimars außerordentlichen Verdienste wurde er 1921 von der Thüringischen Staatsregierung zum Professor ernannt. Im Frühjahr 1922 erfolgte dann seine Berufung nach Stuttgart. In den Jahren 1909, 1911 und 1912 war er außerdem musikalischer Assistent bei den Bayreuther Festspielen und diesen Bayreuther Lehrjahren hat er in vieler Hinsicht unendlich viel Anregung, reiches Wissen und gereiftes Können zu verdanken. In Hannover sowohl wie in Weimar hat Leonhardt sich auch pianistisch als Kammermusikspieler vielfach und mit starken nachhaltigen Erfolgen betätigt. — Soweit sein äußerer Lebensgang.

Carl Leonhardts Künstlertum ist zutiefst verwurzelt in seiner Persönlichkeit. Er ist nicht nur Musiker, sondern darüber hinaus künstlerischer Mensch, den eine tiefe innere Herzensneigung und subtilstes Einfühlungsvermögen mit allen künstlerischen Belangen verbindet. Zu Literatur und bildenden Künsten, aber auch zu strengeren wissenschaftlichen Disziplinen, insbesondere zur Philosophie, hat er ein starkes, oft sehr eigenwilliges, aber stets höchst persönliches Verhältnis. Mit ihm vermählen sich scharfe sachliche Urteilskraft, reife milde Denkungsart und verbindliche Herzensgüte, aber auch strengste Unerbittlichkeit in allen beruflichen Obliegenheiten zu einer Gesamtpersönlichkeit von umfassender und besonderer, eigenartiger Prägung.

Von dieser Gesamtheit aus muß Leonhardts musikalisches Schaffen und Wirken beurteilt werden, will man das Wesentliche ergründen. Stets tritt bei ihm alles Persönliche vollkommen zurück hinter der Heiligkeit und Unantastbarkeit des Kunstwerkes. Daraus erklärt sich seine souveräne Beherrschung und die suggestive Eindringlichkeit in der Gestaltung der verschiedenartigsten Stilgattungen. Musik — gleichviel ob klassischer oder modernster Richtung — ist immer seelisches Erlebnis für ihn und dieses Erlebnis teilt sich zwingend auch dem Zuhörer mit. Ob es sich nun um die Gestaltung eines Bühnenwerkes handelt oder um die Ausdeutung eines symphonischen oder großen Chorwerkes: immer wird seine eigene und persönliche Auffassung bis in die zartesten Verästelungen der musikalischen Struktur hinein deutlich spürbar sein, wobei er andererseits den Ausführenden gewisse Freiheiten innerhalb des Aufbaues des jeweiligen Kunstwerkes zu lassen und die Entfaltung ihrer Individualität zu fördern weiß, ohne daß sich die große breite Linie irgendwie verwischt.

Gluck, Mozart, Wagner, Strauß, Schreker sind ihm in ihren Werken gleich geläufig und vertraut, aber seine besondere Liebe auf musikdramatischem Gebiet scheint Pfitzner zu gehören, dessen „Armen Heinrich" und „Palestrina" er zu unvergeßlichen Eindrücken zu gestalten wußte. Und wenn ein Besonderes erwähnt sein darf, so ist es dieses: Leonhardt erfühlt jedwedes musikalische Bühnenwerk immer aus seiner dramatischen Urbestimmung heraus und vermag es daher mit warmem Blut zu durchtränken. Damit hängt aufs engste zusammen seine Feinfühligkeit und Hellhörigkeit für die dramaturgischen und regiemäßigen Erfordernisse der Szene.

Bei solcher ausgesprochenen Bühnen- bezw. Opernbegabung ist seine außergewöhnliche Befähigung zur Interpretierung symphonischer Musik doppelt erstaunlich und es ist schwer zu sagen, wo seine stärkere Eignung liegt. In jedem Falle: auch hier wieder die gleiche Inbrunst und leidenschaftliche Hingabe an das Werk, ob es nun Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner oder auch Mahler, Reger, Schönberg gilt, wie denn bei aller tiefen Liebe für die alten Meister sein mutiges und unerschrockenes Eintreten für die Moderne nicht hoch genug zu bewerten ist.

So darf füglich gesagt werden, daß die Berufung Carl Leonhardts nach Stuttgart dem württembergischen Landestheater zweifellos zur Ehre, aber auch zum Vorteil gereichen wird. Denn neben allen rein künstlerischen Qualitäten, die ihm eignen, ist Leonhardt ein hervorragender musikalischer Erzieher, dessen Wirksamkeit in dieser wie in jener Hinsicht in Weimar unvergessen bleiben wird. Ueberdies ist seine eigene Entwicklung, die zumal in den letzten Jahren einen unverkennbaren Aufstieg gezeigt hat, in keiner Weise als abgeschlossen zu erachten und läßt für die Zukunft noch ungeahnte Möglichkeiten erhoffen. Carl Stang.

Eugen Thomas †.

Ganz plötzlich ist der Leiter des Wiener a cappella-Chores, Professor Eugen Thomas, aus dem Leben geschieden. Im Archiv des malerisch gelegenen Schlosses des verschollenen Erzherzogs Johann Orth bei Gmunden am Traunsee raffte ihn, da er in alten musikhistorischen Schriften stöberte, ein Herzschlag dahin. Von weit her hatte der Ruf der Musikstadt Wien den jungen Musiker Thomas einst herbeigelockt. Auf der Insel Java geboren, war er im Jünglingsalter nach Holland gekommen, um dort die Ingenieurschule zu besuchen. Zweiundzwanzig Jahre alt, sattelte er plötzlich um. Seit Jahren schon der Musik ergeben, ging er nun nach Wien und vollendete in fleißigster Arbeit seine Studien am Wiener Konservatorium.

Nun folgten Wanderjahre: in Delft (Holland) als Orchesterdirigent, in San Cecilia in Samarang als Chor- und Orchesterführer, späterhin als Theaterkapellmeister im kleinen, aber musikfreudigen Pilsen und schließlich (1898) als Erster Kapellmeister an der Deutschen Oper in Groningen verdiente er sich die Sporen.

Unterdessen war Werk um Werk entstanden: Lieder, Chöre, Klavierstücke, die, soweit ich sie kenne, wohl keine große Schöpferkraft zeigen, doch neben reichen Kenntnissen den (zum Teil von Hugo Wolf beeinflußten) modern fühlenden Musiker verraten. Seine besondere Liebe galt dem gemischten Chorgesang. Ein feiner Kenner des altniederländischen a cappella-Stils, entdeckte er eine große Reihe ganz- oder halbverschollener Chorwerke neu. Unermüdlich förderte er sie aus den Archiven zutage und bearbeitete sie in mustergültiger Weise. So hat er es tatsächlich vermocht, aus alten Werten neue zu schaffen und manch wertvolles Stück der Chorliteratur dauernd zu gewinnen.

Ganz der Tätigkeit als Komponist und Forscher hingegeben war Thomas, als er einen Ruf als Lehrer an das Wiener Konservatorium erhielt. Eine bedeutende Aufgabe harrte dort seiner: die Einrichtung einer Chor- und einer Chordirigentenschule. Die Chorschule gliederte er klugerweise in drei Jahrgänge: der erste diente der allgemein-musikalischen Ausbildung der Schüler; sie lernten die Grundlagen der Musiktheorie (musikalische Elementarlehre) und Blattsingen. Im zweiten Jahrgange folgte Stimmbildungsunterricht — beide Jahrgänge wurden zu meiner Konservatoriumszeit von den vortrefflichen Adjutanten Thomas', den Professoren Dr. Richard Stöhr und A. Stern und Frau Professor Camilla Witz-Norwill geführt — und erst nach Absolvierung dieser gründlichen Vorstudien erfolgte die Aufnahme in die eigentliche, von Thomas selbst geleitete Chorgesangsabteilung, den dritten und höchsten Jahrgang. Dort wurden die jungen Sänger und Sängerinnen in ruhiger, zielbewußter Arbeit zuerst an klassischen Chorwerken geschult (wobei der rhythmischen Schulung dieselbe Bedeutung beigemessen wurde wie der gesangstechnischen und deklamatorischen), um erst nach erlangter Reife an neueren, harmonisch komplizierten Werken die höchste Stufe der Ausbildung zu erklimmen. Die Frequentanten der Chordirigentenschule

hatten hiebei Assistentendienste zu leisten, die a cappella-Partituren bezw. die einzelnen Stimmen am Flügel zu begleiten, ab und zu auch vertretungsweise zu dirigieren.

Die schönsten Stimmen und musikalischsten Menschen aber warb Thomas dann für seinen Wiener a cappella-Chor. An dessen Mitglieder stellte er die denkbar höchsten Anforderungen. Aufnahmebedingungen waren Beherrschung der musikalischen Elementar- und einfacheren Harmonielehre, fertige Stimmbildung und — perfektes Blattsingen. Kein Wunder also, wenn die Zahl seiner Chormitglieder gering war. Desto bedeutender aber waren die Leistungen, die er mit diesem Chore vollbrachte. Ich erinnere mich noch heute mit besonderem Vergnügen einer Probe, in welcher Thomas — der Chor zählte damals etwa 45 Mitglieder — die Bachsche Kantate „Jesu, meine Freude", ein uns damals völlig unbekanntes Werk, austeilen ließ (wir sangen stets nach Partituren). „Vom Blatt!" sagte er kurz, gab mit dem Stimmpfeifchen das a (jede Stimmgattung mußte stets nach dem Normal-A „ihren Ton" treffen), hob den Taktstock und — wir sangen. Und sangen gut.

Thomas hatte viele Gegner, ja Feinde. Seine exotische Sprache, sein unbeugsamer Charakter und — seine göttliche Grobheit mochten vor allem die Schuld daran tragen. Freilich auch manche Eigenheiten seiner Methode. So konnte ich gleich anderen niemals für gut finden, daß er in seinen Chorbearbeitungen und eigenen Chorwerken[1] fallweise (je nach Ausdruck und Tonstärke) verschiedene Zeichen für die Mundstellung zu den einzelnen Stimmen setzte, bald einen Kreis, bald eine vertikale oder horizontale Ellipse. Die neuere Gesangschule hat mit solchen Mitteln, die leicht verschiedenen Tonansatz nach sich ziehen und im Grunde doch recht äußerlich wirken, ja gründlich aufgeräumt.

Sei dem, wie dem sei: Thomas selbst erzielte mit seinem Wiener a cappella-Chor eine wirklich seltene Tonreinheit, tadellose, durch Atembrücken gestützte Deklamation und eine vorbildliche rhythmische Präzision und ihm danken Hunderte von Musikern (darunter zahlreiche Dirigenten) die innige Vertrautheit mit der Vokalmusik, was in unserer Zeit instrumentaler Ueberkultur gar nicht hoch genug gewertet werden kann.

Und nun ist er, der auch in einem großen, kulturgeschichtlich wertvollen Werke exotisches Theater und exotische Musik geschildert hat, in seinem 59. Lebensjahre jäh dahingegangen. Wir aber, die — heute selbst als Lehrer wirkend — einst seine Schüler waren, wollen dem von Pflichttreue, Wissen und Tatkraft erfüllten Wirken Eugen Thomas' ein ehrendes Gedenken bewahren.

Robert Hernried (Mannheim).

Das Salzburger Kammermusikfest.

Von Dr. Erich Steinhard (Prag).



Der Begriff Kammermusik beginnt sich allmählich der alten Idee des Kammerstils zu nähern. Insofern, als Vokalkunst und Holzbläsermusik hier eine dominierende Rolle spielten und stilistisch selbständige Formen zu bauen vermochten. In einem anderen Sinn allerdings als heute. Heute werden die vokalen Kammerformen ausdrucksmäßig verwendet, oder die Bläser geben einer instrumental geführten Singstimme die Folie, oder ein symphonischer Stil im Kleinen weist eine Struktur auf, deren ornamentale Gleichförmigkeit frühmittelalterlichen Gebilden nicht unähnlich sieht. Die Franzosen D. Milhaud und A. Honegger haben eine Holzbläserkunst letztgenannter Art versucht, die asentimental genannt werden kann, da sie trotz der Farbe der ausführenden Instrumente, an Streicher gewohnten naiven Zuhörern empfindungsarm vorkommt: kalt, berechnet, dekorativ und ersonnen; auch die Proportionen der Rhythmik und des Aufbaues, der weit entfernt ist von dramatischen Gesprächsformen des Sonatensatzes, gemahnt an frühe Vorbilder. Bei den Engländern E. Gibbs, G. Holst und E. Goossens, die dem Streichquartett oder dem Geigensolo die Singstimme hinzufügen, spielen ebenfalls Gedanken frühen Ursprungs mit, als hier die Vokalstimme am alten Kirchenlied und Volkslied sich anlehnt und sogar gregorianisch rezitiert. A. Bliß hat in seinem „Ront", in dem er Jahrmarktstreiben in eine aphoristisch knappe, naturalistische Musik mit Singstimme einfängt, Gattungsvorfahren etwa in Jannequins „La caquet des femmes". Prinzipiell ist aber zu beiden Familien neuer Musik zu sagen, daß sie ihre eigentliche geistige Quelle in A. Schönberg finden, der in seiner Kammersymphonie für die Spielmusik, in seinem Streichquartett mit Gesang (das am Ende des Festes als Wahrzeichen dastand), für die Liedkunst den neuen Ton angab. Ich sage prinzipiell, denn Landschaft und Individuum schufen selbstverständlich verschiedene Typen. Daß auch hier zwischen starker und weniger kräftiger Kunst Unterschiede bestehen, lehrte die große Gruppe der Wiener Musiker, von denen ich in diesem Zusammenhange nur A. Pisk und J. Marx und die etwas gesellschaftlicheren, sogar gefälligen E. Lustgarten und K. Weigl zu nennen habe.

[1] die zum größten Teile im Verlage der Universal-Edition A.-G. in Wien erschienen sind.

Bemerkenswert aber, daß die alten Formen: das Klavierlied, das Klavierstück und das Streichquartett die Ueberraschungen des Festes brachten. Lieder, die in ihrer Gedrängtheit musikalischen Aphorismen gleichen, und in ihrer Erlebniskraft mit der Vehemenz tragödienhaft-dramatischen Geschehens überwältigen; auch hier spielt der Spiritualismus eine Rolle. Ich nenne: Castelnuovo-Tedesco, J. Pizzetti, Fr. Malipiero und den Spanier Manuel de Falla. K. Horwitz hat gute Schönbergsche Manieren, W. Grosz ist ein eminenter Rhythmiker, während J. Křička und L. Vycpálek durch melodische Linien, eine angenehme Form und besonders durch die Wiedergabe des Ehepaares Pečirka, die innig und mild verklärt wirkte, die Herzen gewannen.

Im Klavierstil hat das Groteske Uebergewicht, hier zeigt sich Phantastik, Fabulierlust und Geist. Der extremste ist Fidelio Finke, der mit seinen „Marionetten" durch Karikierung banaler Bewegung und selbstverständlicher rhythmischer Schritte und greller Modulationen in sieben kurzen Sätzen Puppentheater vorführt, in bildhaften Ausschnitten, mit kräftigen Akzenten, die dem Publikum allzu kräftig die Nerven berührten. Absolute Musik durchaus architektonischen Charakters baut F. Petyrek in der Passacaglia. Die Uebergänge vom Lyrischen zum Virtuosen, von da die Ausbreitung zum Polyphonen, die auch gleichzeitig vom Klavierstil zu einer orchestralen artistischen Manier überleitet, wobei der Tanzgedanke in grotesker Form, die Passacaglia stützt. Das räumlich ausgedehnte Werk wurde mit leidenschaftlicher Ueberzeugung durch den Komponisten dargestellt und wirkte. Meisterlich in dieser Art ist B. Bartóks Violinsonate, deren bodenständige Färbung, deren krasse Klänge und zigeunerhafte Urkraft mit treibenden Rhythmen das Gefühl überrumpelten. Von den Impressionisten im Kleinstil ist Fr. Poulenc der modernste mit eigenartigen feinen Klangverbindungen, die zur Ausdruckskunst hinüberführen, M. Ravel in bekannten klingenden Manieren, K. Szymanowski partienweise der jungen russischen Schule sich nähernd. F. Busoni hat mit der Sonatina in diem nativitatis im Rahmen dieser Gruppe das Problematischeste gegeben, ohne zu ermüden, denn er ist mystisch und gleichzeitig grazil in der Zeichnung, einem Volk angehörend, das stets in der Harmonie der Formen die Schönheit des Ueberirdischen erfaßt hat. Die letzten Klavierwerke wurden von Walter Gieseking in außerordentlich tiefschürfender und technisch grandioser Weise wiedergegeben. Von des Deutschen G. Bagier Variationen habe ich zeitgenössische Einfühlung erwartet, es sind stark figurale Veränderungen, die einen Könner verraten. Falla und Salazare sind Klavierpoeten, die P. Weingarten einem Grünfeldpublikum mit Noblesse vorspielte.

Wenn ich noch sage, daß E. Blochs Violoncellostück „Schelomo" mit auffallend sich benehmenden, langgezogenen Kantilenen und gestikulierenden Rhythmen das bewirkte, was er wollte, und H. Kauder mit einer sich abquälenden, trostlos sich gebärdenden Musik das Publikum an seiner Verzweiflung teilnehmen ließ, so kann ich zu den Streichquarteten überleiten.

Hier war in E. Wellesz' Quartett ein Gegenwartstypus zu hören, ein konzis geschriebenes ehrliches Werk, das die Komplikation der Arbeit mehr betont, als den starken ideenschaffenden Gedanken. A. Weberns Werk bleibt ein klangliches Experiment, das in der Geschichte der musikalischen Technik viel zitiert werden wird. Man staunt über die Folgerichtigkeit des einmal gefaßten Entschlusses, technisch und gefühlsmäßig das Aeußerste zu geben, was denkbar ist.

An das Ende meiner Betrachtung stelle ich das Streichquartett P. Hindemiths, ein Werk, das im Ebenmaß der Gestaltung, in der Klarheit der Sprache, in der Kraft der Melodik, in der Verteilung von Gefühl, Gedanken und Ornament und in seiner seelischen Ausdrucksintensität als Meisterstück anzusehen ist. Beneidenswert die Nation, die einen solchen Kopf hervorgebracht hat, der mit Schubertschem Genie singt, mit tiefster Inbrunst betet, mit der Naivität eines Kindes lacht und revolutionär ist, ohne zu kämpfen.

Der Organisator dieses Festes, das in 52 Komponisten aller Musiknationen einen guten Ueberblick über die zeitgenössische Tonkunst gab, ist Dr. R. Réti. Es ist begreiflich, wenn wir hier nur Tonsetzer nannten, die stilistisch vorwärtsweisen oder sonst aus positiven oder negativen Gründen ins Licht traten.

Eine Reihe von ausführenden Künstlern, soweit sie noch nicht zu lesen waren, sind die Sängerinnen: Maria Freund (Paris), Elisabeth Schumann, Erika Wagner, Mihacsek Hüni, Dorothy Moulton (London); die Streicher: Mario Corti (Rom), Dickenson-Auner (London), A. Barjanski (Odessa), Josef Szigethy; die Klavierspieler: Jean Wiener, Fritz Malata, Hilde Spengler; das Amar-Hindemith-Quartett und die Société moderne d'instruments à vent (Paris) mit Louis Fleury an der Spitze.

Der wahre Künstler hat keinen Stolz; leider sieht er, daß die Kunst keine Grenzen hat, er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziel entfernt ist, und indes er vielleicht von anderen bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet.

Beethoven.

Es gibt gewisse, für alle fühlbare und ersichtliche musikalische Schönheiten, die durchaus nicht derart sind, daß sie laute Beifallsbezeigungen hervorrufen können. **Berlioz.**

Freiburger Orgeltage.

Karl Straube an der Prätorius-Orgel.


Am 23., 26. und 28. Juli gab Prof. K. Straube drei Abende mit Orgelmusik des 17. Jahrhunderts auf der Prätorius-Orgel des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg (Dr. O. Walckersche Stiftung). Zahlreiche auswärtige Musiker wohnten den Konzerten bei und nahmen teil an der sich anschließenden Besprechung über Orgelfragen in besonderer Berücksichtigung der Prätorius-Orgel. Bei dieser Besprechung zeigte sich wieder, wie sehr das Denken in musikalischen Dingen traditionell gebunden ist; wie schwer es für Musiker ist, sich von den Vorstellungen und Bedürfnissen der eigenen Zeit frei zu machen. Nur unter dieser Bedingung kann aber historische Musik wirklich erfaßt werden; alles andere bleibt bestenfalls ein schematisches Anhäufen der historischen Schätze, kein lebendiges Eindringen in ihren Geist und Sinn. Die Kunstgeschichte hat uns längst soweit erzogen, daß es niemand einfallen würde, etwa das Barockornament von den architektonischen Formen des 19. Jahrhunderts aus zu beurteilen. Die noch junge Musikgeschichte hat noch nicht so weit eingewirkt, um auch nur den gebildeten Musiker vor solchen Mißgriffen zu bewahren: Er sieht und beurteilt die ganze Musikgeschichte vom Klang- und Formideal des 19. Jahrhunderts aus, vom Orchesterklang, von der Sonatenform. Hierin Wandel zu schaffen, wird die Prätorius-Orgel mit in starkem Maße berufen sein. Denn sie verwehrt jedem den Zutritt zu ihren Schätzen, der sich nicht frei zu machen weiß von dieser Bindung, der sich nicht einstellen kann auf ein Formbedürfnis, das eben ein anderes ist, als das des 19. Jahrhunderts. Die Schwellfähigkeit des Klangs, das cresc. und decresc. bei dieser Orgel vermissen, heißt die Bedeutung dieser Mittel mißverstehen. Die Prätorius-Orgel hat sie nicht, weil sie sie nicht brauchen kann, weil der melodische Stil ihrer Zeit nicht jenes espressivo, jene singende Kantilene kennt, die selbst erst das Produkt der neueren Harmonik ist. Aehnlich verhält es sich mit der Klangfarbe. Mischungen nach Art der modernen Orgel oder des Orchesters sind auf der Prätorius-Orgel nicht möglich, weil die Absicht ihrer Klangfarben eben **nicht** auf Vermischung, sondern auf die Möglichkeit einer deutlichen, charakteristischen Abhebung der einzelnen Stimmen gerichtet ist. Diese Aufgabe erfüllt sie aber in einem Maß, das umgekehrt auf der modernen Orgel nicht erreichbar ist. So verhält es sich mit dem Pedal. Das Pedal der Barockorgel hat nicht in erster Linie Baßbedeutung, wie wir sie gewohnt sind. Es dient dazu, eine bedeutende Stimme (cantus firmus) aus dem Gewebe der andern herauszuheben und durch besondere Klangfarbe zu verdeutlichen. Die eigentliche Baß- (= tiefste) Stimme liegt in den Choralbearbeitungen und Hymnen fast immer in der linken Hand, im Manual; aber auch sie hat nicht Baßbedeutung im späteren Sinn („Fundament" der Harmonie), sondern ist lediglich die tiefste von mehreren an sich gleichberechtigten Stimmen. Dagegen in den Tokkaten, Fantasien und dergleichen übernimmt häufig das Pedal den Baß, wie sich in diesen Stücken überhaupt die Formidee des 18. Jahrhunderts (die in der Quintfuge gipfelt) vorbereitet.

Alle diese Fragen treffen sich im Problem der Form der hierhergehörigen Werke. Auch darin muß vermieden werden, von den Gesichtspunkten des 19. Jahrhunderts aus zu urteilen. Wie man bisher in die Werke der Orgelmeister des Barock die dynamischen Mittel, die Klangfarbenauffassung, die Pedalbedeutung der modernen Orgel hineindachte, so suchte man auch in ihre Formen die Formidee des 19. Jahrhunderts, den Kontrast, das „zweite Thema" hineinzutragen. Und da das Ergebnis unzulänglich schien, so erschien eben jene Kunst der Komposition als eine mehr oder weniger unfertige Vorstufe der heutigen. Aber hier handelt es sich gar nicht um diese dualistische Form des Kontrasts, des Konflikts, der Auseinandersetzung zwischen gegensätzlichen thematischen Gruppen. **Variation** ist das ursprüngliche Formungsbedürfnis dieser Epoche, Variation im Sinn einer Entfaltung, eines pflanzenhaften Wachsens und Ausbreitens der thematischen Keime. (Viel später wird erst in das Variationsprinzip der Kontrast hineingetragen: Beethoven gibt einer mittleren Variation oder Variationengruppe einen möglichst gegensätzlichen Charakter als „2. Thema"). Phantasievolles Spiel mit unerschöpflichen Möglichkeiten, nicht gebunden durch symmetrische Entsprechung, überraschend bald durch gedrängte Kürze, bald durch ein Schweifen in weiten Perspektiven, dennoch klar gegliedert durch die formelhaften Einschnitte der Kadenzen; starke breitflächige Grundfarben bunt gegeneinandergesetzt — das ist der Grundzug aller dieser Formen, mögen sie Orgelchoral, Hymnus, Fantasia, Ciacona oder selbst Präludium und Fuge heißen.

Gänzlich fehlt das Packende, Fesselnde der Musik des 19. Jahrhunderts, die auf den Hörer eindringt, ihn angreift, ihn mit immer neuen Argumenten einer heftigen Beredsamkeit überzeugen will. Hier sind Ausdruck und Absicht anders geartet. Es handelt sich nicht darum, den Hörer zu gewinnen, noch persönliche Angelegenheiten darzustellen; der künstlerische Wille dieser Meister ist überpersönlichen Sphären zugewandt, ihr Werk ist Vision, Opfer und Gebet zugleich, frei von Zweifel, Verlangen und Weltschmerz, die, mögen sie auch die letzten treibenden Kräfte sein, doch niemals unmittelbar und individuell hervortreten. Diese Musik ist geschaffen zu aktivem Hinhören, Miterleben, nicht zu passivem Ergriffen-, Hingerissen-Werden.

* * *

Das älteste der gebotenen Stücke war J. P. Sweelincks (gest. 1621 zu Amsterdam) Fantasia d moll. Gewiß ist es nicht leicht, dieses umfangreiche Stück wirklich als Ganzes, in seiner Zusammenhangsbedeutung zu hören. Aber wem die Umstellung gelang, dem erschloß sich an Hand der von außerordentlicher Einfühlung in Werk und Klangmittel der Orgel getragenen Darbietung Straubes der ganze Reichtum dieser Kunst. Sie ist nicht, wie man heute immer noch glaubt und schreibt, für uns tot und verloren, sondern sie wird augenblicklich lebendig, wenn man sie mit den ihr gemäßen Mitteln zur Darstellung bringt und mit der ihr gemäßen Einstellung hört. Wie das in den bildenden Künsten gilt, so gilt es auch in der Musik, und es bedarf nur der ernsten Inangriffnahme, um diese Behauptung zu beweisen. Musik muß, statt nur gelesen zu werden, klingen, und zwar in **ihrer** Weise, auf **ihren** Instrumenten[1].

Die Entwicklung des Orgelchorals von Prätorius bis J. S. Bach legte eine Reihe von Beispielen dar (außer den genannten von Pachelbel, Hanff, Scheidt, Buxtehude). Interessant war der Vergleich von Pachelbels und Buxtehudes Bearbeitung des Chorals „Wie schön leuchtet der Morgenstern". Des letzteren Bearbeitung ist ungleich eigenwilliger, phantastischer, als die Pachelbels. Während dieser sich damit begnügt, den in einer verschleierten Zungenstimme festgehaltenen cantus firmus mit silbernen Flötentönen zu umspielen (übrigens berückend klangschön in den gedehnten Schlüssen mit den Trillerformeln), greift Buxtehude das Thema selbst an und formt es variierend um. — Pachelbels Orgelchoral „Ich ruf zu Dir" zeigt das Abheben von Labial- und Schnarrwerken (letztere spielen in der Prätoriusorgel eine große Rolle und sind mit einer Reihe höchst charakteristischer Register vertreten); auf derselben Möglichkeit beruht Scheidts Echo ad manuale duplex, forte e lene. — Die französische Orgelmusik des 17. Jahrhunderts war vertreten durch vier Meister: Titelouze (gest. 1633), Couperin (gest. 1698), Boyvin (gest. 1706), Lebègue (gest. 1702). Der erste (mit dem Orgelhymnus Pange lingua) ist Vertreter des eigentlichen polyphonen Orgelstils der Zeit; die drei andern übertragen in ihren leichteren, zierlichen Stücken die Haltung der gleichzeitigen Clavecin-Musik auf die Orgel. — Starken Eindruck machte Pachelbels C dur-Ciacona. Aus einer ganz einfachen, durchgehend festgehaltenen Harmoniefolge (I—IV, II—V) wird eine Fülle fließender, rollender, perlender, glitzernder, rauschender Figuren und Passagen entwickelt.

Stücke wie Buxtehudes Präludium und Fuge e moll oder V. Lübecks „Präambulum und Fuge ex d" stehen schon an der Grenze der Leistungsfähigkeit der Orgel. Hier kündigen sich bereits die großen Orgelwerke J. S. Bachs an (dessen Choralvorspiele gehören noch ganz in das Bereich der Prätoriusorgel), die, aus andern, neuen Bedürfnissen klanglicher und formaler Art entstanden, auch einer andern Orgel bedürfen, wie sie im Typus der Silbermann-Orgel auch Bach und seiner Zeit zur Verfügung gestellt wurde. —

Der Gesamteindruck der drei Orgelabende war stark und neu. Zeigte er doch die Musikwissenschaft auf einem Weg, der zu einer völligen Umwälzung ihrer bisherigen Methoden führen muß und zu einer wirklichen Verlebendigung noch unübersehbarer Kreise der alten Musik führen kann. Es ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung, daß eine Persönlichkeit wie Karl Straube sich für die Prätoriusorgel einsetzt. Die drei von ihm mit unvergleichlicher technischer Meisterschaft und überlegener Einfühlung in die neuen Mittel und Möglichkeiten gespielten Programme dürfen in ihrer Zusammenstellung und Wiedergabe als Ergebnisse einer längeren und eindringlichen Beschäftigung mit der Prätoriusorgel gelten. Diese Ergebnisse werden breiteren Kreisen zugänglich gemacht werden durch eine Ausgabe von Meisterwerken der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts (bei C. F. Peters, Leipzig). Straube wird in dieser Ausgabe außer Registerangaben für die Prätoriusorgel auch die Möglichkeiten angeben, durch die ähnliche Klangwirkungen auf der modernen Orgel erzielt werden können. Damit wird den Organisten ein Material zur Verfügung stehen, das, mehr als die bisherigen Ausgaben, ein tiefes Eindringen in den Geist der bedeutendsten Epoche ihres Instruments gestattet.

Dr. H. Erpf.

Die Musikfachausstellung in Berlin.

In Umfang erreichte sie nicht ihre Vorgängerinnen, die Berliner von 1906 und die Leipziger von 1913, denn — um mit dem anzufangen, was man **nicht** sah — es fehlte ein Teil der führenden Firmen des Klavierbaus, es waren die Blasinstrumente nur durch sage und schreibe je einen Stand für Holz und Blech vertreten, und man vermißte auch eine stärkere Beteiligung des Musikalienhandels. Demgegenüber ist festzustellen: eine beachtliche Leistungsfähigkeit der kleineren Firmen,

[1] Die planmäßigen Versuche des Freiburger Musikwissenschaftlichen Seminars unter Leitung von Prof. Dr. W. Gurlitt haben bereits heute an Musik herangeführt, die noch mehrere Jahrhunderte weiter zurückliegt. Den Teilnehmern an den Orgelabenden war Gelegenheit geboten, eine Vokal-Messe von Dufay und Chansons von Binchois für Solostimme mit Begleitung von Blockflöte und Streichinstrumenten zu hören — Eindrücke, deren ungebrochene Frische und Kraft den Reichtum jener Blütezeit der Musik ahnen ließen.

ein starkes Aufblühen der Industrie mechanischer Musikinstrumente und durchgängig als eine aus der Not der Zeit gezogene Lehre: das Bestreben nach Einfachheit und Gediegenheit.

Soweit sich diese Tendenzen auf die schlichte äußere Form unserer Klaviere und Flügel (die ja gottlob nur selten zu Extravaganzen Anlaß geben) beziehen, sind sie zu begrüßen. Sie beweisen, daß der Instrumentenbau sich von der früher doch beobachteten Geschmacklosigkeit übertriebener, mit dem Wesen des Instrumentes nicht zu verbindender Formen endgültig freigemacht hat. An diese Feststellung können auch die mit expressionistischen Schnitzereien versehenen Klaviere einer Firma nichts ändern.

Dieser Abkehr vom äußeren Ballast entspricht die Hebung des klanglichen Elementes. Wenn auch nicht alle Instrumente gleich zu bewerten sind, so zeigte es sich doch, daß die meisten ausgestellten Flügel und Klaviere weit über den durchschnittlichen Ansprüchen stehen, die man an die einzelnen Gattungen stellt. Der deutsche Klavierbau hat sich mindestens wieder auf die Höhe der Vorkriegszeit gebracht und leistet in allen seinen Teilen Ueberraschendes an Tonqualität.

Leider haben aber gewisse Nachkriegsumstände die Fabrikanten auch zu Konzessionen verleitet, die nicht im Sinne des Gewerbes wie der musizierenden Welt liegen können. Zunächst sind da die Liliput-Flügel, die auf unsere Wohnungen mit kleinen Räumen berechnet sind. Hier sollten die Firmen denn doch etwas mehr Stolz zeigen und sich nicht zu Verkrüppelungen eines edlen Instrumentes verleiten lassen. Ebenso bedenklich sind Versuche, die um eines billigen Preises willen Klaviere mit einchörigem Bezuge in den Handel zu bringen suchen. Es ist nichts Halbes und nichts Ganzes. So sehr die Absicht, ein preiswertes Instrument zu schaffen, anerkannt werden muß, scheint es doch sehr zweifelhaft, ob man das dann mit einer Entwertung des Klanges verbinden darf.

Es sei hierbei auch der Rekonstruktion eines alten Instrumentes gedacht, die auf dieser Ausstellung zum ersten Male gezeigt wurde. Das Psalterion erscheint hier als Liegeharfe, eingebaut in ein flaches, tischförmiges Gehäuse. Die Saiten werden mit beiden Händen durch seitlichen Fingerdruck angerissen. Der Klangcharakter liegt zwischen dem der Harfe und Zither. Vorläufig bleibt auch dieser Versuch, ein billiges Instrument zu schaffen, sehr problematisch, denn ich bezweifle weniger, daß, wie der Erfinder behauptet, „alle Tonstücke für Klavier oder Harfe" auf dem „Psalter" ausführbar sind, als daß man eine besondere Freude daran haben wird. Etwa bei einer Chopin-Ballade! Uebrigens sollen wir im kommenden Winter hier Vorführungen erleben, es wird sich also empfehlen, noch abzuwarten.

Die sehr stark vertretene Gruppe mechanischer Musikinstrumente zeigte ebenfalls das allgemeine Streben nach Vereinfachung und geschmackvoller Ausgestaltung der Apparate. Was Exaktheit der Wiedergabe bei Kunstspielapparaten anlangt, so ist hier vollkommene Uebereinstimmung mit dem Notenbilde erreicht und der persönlichen Betätigung des Spielers sind nach Möglichkeit die Mittel an die Hand gegeben. Ueber Sprechmaschinen (fürchterliches Wort in einer Musikfachausstellung!), Elektromophone (fast noch fürchterlicher!) und wie die -phone alle sonst noch heißen mögen, zu berichten, erübrigt sich. Anerkannt sei, daß — abgesehen von Spielereien wie die „wunderbare (!) musizierende Lampe" — im allgemeinen auch hier Gediegenheit obwaltet. Inwieweit die Mechanisierung zur Förderung der Kunst beiträgt, ist eine offene Frage.

Sehr interessant und gut beschickt war der eine Stand der Holzblasinstrumente. Kontrafagotte, von denen eins das tiefste A erreichte, zeichneten sich durch sichere Ansprache und gleichmäßigen Klang aus. Die Blechblasinstrumente standen dem nicht nach. Hier erfreute eine leichte und bewegliche Tongebung.

Bei den Streichinstrumenten standen neben bewährten Firmen die beiden Tonverbesserungsverfahren im Vordergrund des Interesses: die nach Koch homogenisierten und die nach Revalo behandelten. Die letzteren klingen in den tiefsten Lagen reichlich schwarz (die Geigen fast wie Bratschen), während die homogenen im Ton ausgeglichener erscheinen. Wie aber jedesmal das Instrument vor der Behandlung geklungen haben mag, das kann man ja leider nie mehr feststellen. Mithin kann es uns auch gleichgültig sein, man tut also gut, sich an das Ergebnis zu halten und — Verfahren hin, Verfahren her! — beide stets im Zusammenhang mit allen übrigen Fabrikaten zu beurteilen.

Was die Ausstellung vermissen ließ, war wie schon oben gesagt, eine regere Beteiligung des Musikalienhandels. Wir haben jetzt eine Bewegung, die „das schöne Buch" zu Ansehen bringen will. Warum bemüht sich der Musikalienhandel nicht endlich auch einmal darum, den „schönen Notendruck" zu pflegen? Zeit wäre es! Der Stich oder sonstiger Druck ist ja in der Regel gut, aber in der äußeren Ausstattung fehlt doch häufig noch der rechte Geschmack. Wenn ich mir dann frühere Veröffentlichungen ansehe, etwa aus der Zeit vor mehr als 100 Jahren, da man in Deutschland auch nicht gerade Ueberfluß hatte, muß ich doch zu meinem Bedauern und angesichts dieser Ausstellung zu meinem Befremden feststellen, daß auf diesem Gebiet noch herzlich wenig getan ist. Hier hätte auch die Ausstellungsleitung sich ein Verdienst erwerben können, wenn sie dieser Abteilung mehr Interesse geschenkt hätte. Hoffen wir auf das nächste Mal! Und doch muß bei dieser Gelegenheit eines neuen und wie es scheint preiswerten Verfahrens der Notenvervielfältigung gedacht werden, das geeignet erscheint, neue Wege zu erschließen, die Wiedergabe im „Mupa"-Druck ist klar, selbst bei dichtgedrängtem Satz und auch für die Herstellung von Klavierauszügen gut verwendbar.

Diesen Hauptgruppen der Ausstellung schlossen sich historische Abteilungen an, die den Fortschritt des Instrumentenbaus hell in die Erscheinung treten ließen. Als Fazit trug man das Bewußtsein nach Hause, daß deutsche Willenskraft und deutscher Fleiß sich hier wieder den Platz an der Sonne erobert haben. Dem Zentralverband deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine, als dem Veranstalter der Ausstellung und seinem Vorsitzenden Arnold Ebel gebührt Dank für die Mühen und Anerkennung für das Erreichte. Lothar Band.



Frankfurt a. M. (Oper.) „Betrieb" auch im Theater, in der Oper. Man bemerkt die unheilvolle Wechselwirkung: Bühne — Zuschauerraum. Denn hier sammelt sich immer mehr das Großschiebertum, zur Massage des, ach, so empfänglichen Gemütes. Auch ist die Theaterleitung auf Kassenstücke angewiesen. Künstler werden selbstgenügsam, verkommen in der Routine. Und die Direktion hat aus mancherlei Gründen wenig Autorität. So gab es innerhalb des stehenden Repertoires, auch bei sogenannten Neueinstudierungen, wenig wertvolle oder mindestens schwungvolle Ensembleleistungen. Rossinis „Barbier", Webers „Oberon" (in der Bearbeitung von Mahler-Brecher) wurden ohne nachhaltige Wirkung aufgefrischt, Meyerbeers „Afrikanerin", Wagners „Parsifal", Schreters „Gezeichneten" in sehr ungleichen Darbietungen wieder aufgenommen. Nur Suppés „Boccaccio" fiel angenehm aus diesem Dreh heraus. Und auch die Festvorstellungen zur Goethe-Woche, vor allem die taurische „Iphigenie" von Gluck, waren vom Geiste der Werke und Meister vollends getragen. — Vergessen wir bei aller Kritik immerhin nicht die wirklichen Leistungen, insbesondere die Ur- und Erstaufführungen. Diesen von Direktor Dr. Lert, Kapellmeister Dr. Rottenberg und Maler Ludwig Sievert im ganzen doch höchst eindrucksvoll angelegten „Boris Godunow" des Mussorgsky; diese von Lert und Kapellmeister Eugen Szenkár geleiteten zwei Einakter von Bartók, über die wir selbständig berichteten; diese unter gleicher szenischer und musikalischer Regie flott vom Stapel gelaufene Premiere von Korngolds jüngster Oper „Die tote Stadt"; und dieses Eintreten für die drei Einakter von Paul Hindemith. Dabei blieben von den Werken Mussorgskys und Hindemiths stärkste Nachwirkungen, gaben Bartóks Einakter lebhafte Anregung, lösten die Stücke von Korngold und Hindemith mehr oder minder begründeten und breiten Widerspruch aus. Gegen die „tote Stadt" zog der Schreiber dieser Zeilen selbst zu Felde, weil er in diesem Werk ein Stück fortschrittlich bemäntelter Konzessions- und Attrappen-, man könnte auch sagen Kolportagekunst glaubte erkennen zu müssen, die dem von ihm nach dessen reinem Können durchaus geschätzten Erich Wolfgang Korngold wenig Ehre mache. Der Angreifer stand zunächst „allein auf weiter Flur" und wurde von der Gegenseite mit einer ebenso sachlichen als vornehmen Replik beehrt. Insgeheim aber fand er viel Zustimmung, was ihm die Hoffnung gibt, daß auch die öffentliche Schätzung der „toten Stadt" sich eines Tages der seinigen angleichen werde. Gegen Hindemiths Einakter „Mörder, Hoffnung der Frauen" — „Das Nusch-Nuschi" — „Sankta Susanna" protestierte ein Teil der Oeffentlichkeit; nämlich die überwiegend katholische Gemeinde des Bühnenvolksbundes. Es war (ähnlich wie bei der Stuttgarter Uraufführung der beiden ersten Stücke des Zyklus) ein Protest aus moralischen, nicht aus künstlerischen Gründen. Und wenn man auch als fast selbstverständlich anerkennt, daß Kunst und Ethos miteinander verwurzelt sind, so sind doch diese Beziehungen sicherlich nicht nach der zivilen oder einer bestimmten konfessionellen Moral zu werten noch in solch einseitiger Deutung zur Grundlage eines ästhetischen Urteiles tauglich. Es sei denn, daß es sich um offenbaren Kitsch handele, der in einem Grade übler „Stoff" geblieben ist, daß man von künstlerischer Gestaltung rechtens gar nicht reden kann. Dies ist aber bei Hindemiths Opern keineswegs der Fall, eher das Gegenteil. Die Tatsache, daß im „Mörder" des Kokoschka und in August Stramms „Susanna" Probleme der Sexualität mit der uns Jüngeren auferlegten Eindringlichkeit gestaltet werden, daß das ursprünglich für die unwirkliche Marionettenbühne bestimmte „Nusch-Nuschi" von Franz Blei um eine Zote kreist, die durch die mit der Komposition verbundene Multiplikation des Textes überreichlich sich hinzieht, — diese Tatsachen genügen noch lange nicht, um die Gesamtwerke zu richten und ihnen die Lebensluft abzuschneiden. Mag man immerhin die auch musikalisch leichter wiegende, mehr artistisch gebosselte als wirklich notwendig geborene Burleske für die Oeffentlichkeit dahingeben, so sollten doch die ungemein starken dramatischen Werte und der große, reine Ausdruck der Partitur von „Mörder, Hoffnung der Frauen" die Bedenken der Moralisten neutralisieren, sollte vor allem die imposante musikalisch-dramatische Einheit der „Sankta Susanna" wenn nicht die Billigung so doch die Achtung aller kunstliebenden Kreise finden. Doch wir sind ja aus notwendigem Schicksal und mannigfacher Verblendung kein einheitlich Volk mehr, sondern ein wirres Gemenge von Generationen, Rassen und Konfessionen, und was den einen ergreift und erschüttert, gilt dem andern gleichgültig oder gemein. Mich hat das Spiel von der Nonne „Sankta Susanna", die, von Kind an Gott verlobt, im Frühlingssturme des Herzens sich dem Crucifixus brünstig entgegen-

wirkt und der Sühne der Einmauerung verfällt, erschüttert. Nicht nur als menschliches Problem, das, im katholischen Mittelalter wiederholt behandelt, heute von Katholiken und Andersgläubigen als Gegenstand der Kunst verleugnet wird, sondern nicht minder durch die tönende Beleuchtung und Durchseelung, die ihm durch Hindemith widerfahren ist. Die auf Formeln, auf Schrei und Regiebemerkung beruhende expressionistische Technik des gesprochenen Dramas gibt der opernmäßigen Behandlung weitesten Spielraum. Hindemith hat ihn in durchaus selbständiger und meisterlicher Weise genutzt, indem er aus dem lockenden, fragenden, klagenden Motiv des blütenstaubschweren Frühlingsnachtwindes ein in Linie und Farbe unendlich feines, geschlossenes und kühnes Tongewebe zu machtvoller Breite und Wucht entwickelte. Erfreulich, daß die Mehrzahl der Besucher Ernst und Bedeutung dieser Schöpfungen erkannte oder doch ahnte, so daß die öffentlichen Proteste und polizeilichen Anzeigen keine Folgen zeitigten. Die drei Einakter Hindemiths sind noch immer im Spielplan des Opernhauses, und legen nebst denen von Bartók, Mussorgskys „Boris Godunow", Debussys „Pelleas und Melisande" und Korngolds „toter Stadt" im „Sonderzyklus moderner Opern" Zeugnis ab von der entschieden fortschrittlichen Haltung des Instituts während der letzten Jahre. Wobei man freilich Rudi Stephans „Erste Menschen", die eigentlich auch zu diesem Bilde gehören und anderen Ortes zur Aufführung gebracht oder erwogen werden, aus undurchsichtigen Gründen verleugnet hat. Auch die Operette nahm, schon aus geschäftlichen Erwägungen, einigen Raum ein. Bruno Hartl schwang hier den Taktstock, Alois Resni, der uns verloren gehen soll, die Pritsche des Regisseurs und Komikers. Die Gattung fand in Leo Blechs „Strohwitwe" eine nur mäßige, in Franz Lehárs „Die blaue Mazur", eine sehr wirksame Bereicherung. Als Weihnachtsmärchen fand „Spulezwirnchen" von Trude Volkner mit Musik von Artur Holde Gefallen. Es gab auch Abende, deren stärkere Wirkung auf Leistungen einzelner Künstler beruhte: die Gastspielabende von Georg Baklanoff (als Scarpia und Rigoletto), von Michael Bohnen (als Mephisto und Hans Sachs), von Wilhelm Furtwängler, der, nach dem Gebot der Stunde halb improvisatorisch, Wagners „Holländer" eine musikalische Erneuerung zuteil werden ließ, die, im Vergleich zu den Durchschnittsaufführungen und der Durchschnittsgeltung, den großen Wurf und die Eigenart dieses kraft- und saftvollen Jugendwerkes gar eindringlich zu Gemüt führte. Schließlich der Ehrenabend unseres Heldenbaritons Robert v. Scheidt. Dieser Künstler, der nun 25 Jahre der Bühne angehört und seit einem Jahrzehnt in Frankfurt wirkt, sang an jenem Abend die ihm gemäßeste Rolle: den Sachs. Denn Scheidt ist auch seiner eigenen Art und künstlerischen Verfassung nach ein Meistersinger in des Wortes bester Bedeutung. Einer, der aus der Kraft des breiten Volkes schöpft, den Kunst über den Alltag erhebt und bildet, der sich ihr voll verantwortlich fühlt und nicht zuletzt sie auch handwerklich vollauf beherrscht. Er ist zudem erzmusikalisch und ein Darsteller, wie selten einer auf der Opernbühne zu finden. Mit einem Aktionsradius, der weit über das eigentliche Rollengebiet hinausgeht und mit lyrischen und komischen Partien fast das gesamte Baritonfach einbegreift. In diesem Winter hat er uns als Holländer, Blaubart, Godunow besonders ergriffen und erschüttert. Hoffen wir, daß die ihm jetzt in reichem Maß erwiesenen Ehren dazu beitragen, ihn uns weiter zu erhalten. Ebenso wenig möchten wir andere führende Kräfte vermissen: Beatrice Lauer-Kottlar, die Hochdramatische, die jüngst als taurische Iphigenie und als Afrikanerin das Ungewöhnliche wahr machte; die dieses Rollengebiet streifende Dramatische Else Gentner-Fischer, die sich um die weiblichen Hauptrollen im „Boris Godunow", im „Blaubart" und in der „toten Stadt" hoch verdient machte; die Altistin Magda Spiegel, die als Rezia (!) Staunen und Bewunderung erregte; die Tenöre John Gläser und Erik Wirl, die, der eine in der großen Oper, der andere in der Operette, als **uomini primi** unersetzlich sind. Auch Emma Holl wäre für scharf umrissene dramatische Weibesgestalten, wie die in den ernsten Einaktern Hindemiths zu danken; die Tätigkeit neu ins Ensemble Eingetretener: der auch darstellerisch vortrefflichen Kontra-Altistin Jessyka Köttrik, der brauchbaren lyrischen Sängerin Else Jülich de Vogt und der Operettensoubrette Martl Schellenberg — anzuerkennen.

Unmöglich und überflüssig, die anderen, mehr oder minder wertvollen Kräfte aufzuzählen. Alle könnten, samt dem gut fundierten Orchester und dem sehr erneuerungsbedürftigen Chor, auch unter den erschwerenden Verhältnissen der heutigen Wirtschaft wieder zu stetig hohem Zusammenwirken gebracht werden, wenn klügere und geradere Personalpolitik — die eine schließt die andere nicht aus — dafür sorgte, daß die Luft von berechtigten Verstimmungen gereinigt, und so die Arbeit durch rein sachliche Einstellung und persönliche Initiative beflügelt werde. Möge man aus den Fehlern lernen, damit aus dem „Betrieb" wieder Leben werde. Dr. Karl Holl

*

München. (Solistenkonzerte und Kammermusik.) Ein Rückblick auf die außerordentliche Fülle von Solistenkonzerten bestätigt die allerorts gemachte Erfahrung, daß dieser Eifer öffentlichen Konzertierens in einem geradezu umgekehrten Verhältnis zu den schreckhaften, beängstigend anwachsenden Nöten und Sorgen unserer Zeit steht. Es geht beim besten Willen kaum anders: ich muß mich in diesem Rückblick auf die Anführung von Namen beschränken, ohne die Vollständigkeit anzustreben. Auch ist es unnötig, längst und überall bekannte und anerkannte Künstler zu nennen. In Beziehung auf die sehr große Zahl der Klavierabende läßt sich sagen, daß sich insbesondere jüngere aufstrebende Talente mehr und mehr auf die Pflege der modernen, zeitgenössischen Klaviermusik besinnen. Aber freilich noch keineswegs in dem wünschenswerten Maße. Von einheimischen Pianisten und Pianistinnen haben Aug. Schmid-Lindner, Heinrich Schwartz, Josef Pembaur, Walter Braunfels, Walter Lampe, Ernst Riemann (Liszt-Spieler), Karl Roesger (Brahms-Spieler), Alice Ripper, Anna Hirzel-Langenhan, Sandra Droucker, Frida Stahl, Therese Dielm-Slottko die Höhe einer reifen Meisterschaft bereits erreicht oder befinden sich auf dem Wege, der sie sicher zu ihrem künstlerisch Besten führen wird. Emmy Braun, Marg. Weber, Helene Zimmermann, Li Stadelmann (hochbegabt, sehr musikalisch und beherzt für Neues eintretend), Agi Setterl, Julia Menz, Marta Dilennius, Duscha Funke, ferner Franz Rupp, Heinr. Reder (auch Komponist), Erich Kloß, Bruno Maischhofer, Aug. Pfeifer, Johannes Hobohm, Fritz Seiler und Hermann Kellner bezeichnen zum Teil sehr beachtenswerte Begabungen. Von auswärtigen Pianisten hatten Edwin Fischer, Frederic Lamond und Walter Gieseking großen Zulauf. Talente ersten Ranges, wie Alexander Borovsky, Walter Rummel, Rudolf Serkin (der junge Partner des Geigers Adolf Busch), Wilhelm Kempff, Maria Kahl-Decker — fanden die ihnen gebührende begeisterte Anerkennung. Ich nenne außer diesen noch Helene Renate Lang, die Australierin Madalah Massan, Carola Lorey-Mikorey, Jutta Kaiser, Luise Gmeiner, das freudig begrüßte Ehepaar Kwast, Eleonor Spencer, Ruth Klug, Alice Oschmann, Else Gipser, Poldy Sperling, Aglaia v. Zech, Marie Zweig, die Schweizerin Juliette Wihl, den Skriabin-Spieler Hans v. Schulmann, den ebenfalls für Modernstes eintretenden Erwin Schulhoff, ferner Viktor v. Frankenberg, Stefan Askenase, Lambrino, Rh. Demetriescu, Erwin Bodky, Fel. Bupka, Herm. Rowinsky, Willy Bülser, Rich. Byk, Emil und Walter Frey, Walter Rehberg (vier Brahms-Abende), Richard Singer, E. Steiner, Leonid Kochansky, Hans Hermanns, Hans Klittgaard, Hans Bruch, Max Jaffé und Jakob Ros. Das Orgelspiel Günther Ramins, des Organisten der Leipziger Thomaskirche, den wir zum erstenmale in München hörten, machte bedeutenden Eindruck. Auf dem gleichen Instrumente bewährten Artur Piechler und Pall Isolfsson ein imponierendes Können. — Der einheimische vortreffliche Organist Hermann Sagewer veranstaltete höchst verdienstvoll eine ganze Reihe von Kirchenkonzerten (bei freiem Eintritt!!). — Unter den Geigern ragten Felix Berber, Josef Szigeti, Burmester, Kreisler, Manén, Mischa Elmann, Leo Abkow an erster Stelle. Starke Talente wie Edyth Lorand, Gg. Kulenkampff-Post, Max Menge, Eva Bernstein-Hauptmann, Robert Pollak, Jani Szanto, Riele Queling, Steffi Geyer, Karl Garaguly, Josef Färber, Geza v. Kreß schließen an. Lina Daimer (mit Arnold Clement), Armella Bauer, Otto Keller, Herma Studeny (mit Josef Günzburger), Willy Stuhlfauth, Konr. Liebrecht, Georg Knauer, Charl. Kretschmer (mit Stephanie Barth), Rud. Rady, Alex. Petschnikoff, Fritz Hirt, Elisabeth Bischoff mit Orchester unter Franz von Hoeßlin), der Italiener Leo Guetta, der Spanier Angel Grande, Frida Schilke (mit Julius Weismann) und Willy Wildner boten zum Teil Ausgezeichnetes oder Vielversprechendes. — Das Violoncell meisterten der technisch phänomenale Emanuel Feuermann, Fritz Reitz, Paul Grümmer, Judith Bokor, Carlos Olivares, Walter Kleinecke, Onarina Semino, Clelia Tachinardi. Von einheimischen vortrefflichen Spielern Josef Disclez, Johannes Hegar und Christian Döbereiner (vor allem Gambe). Ein ausgezeichneter Bratschist und Kammermusikspieler ist der einheimische Philipp Haas. — Großen Beifall fand auch wieder der spanische Gitarrist Miguel Llobet. — Die kaum übersehbare Reihe der Liederabende begann der zwar alte, aber immer noch sehr temperamentvolle und prachtvoll singende Battistini. Sein Konzert (im Deutschen Theater) war natürlich eine Sensation. Von einheimischen und auswärtigen Bühnensängern seien genannt: Maria Ivogün (nach ihrer Rückkehr aus Amerika besonders herzlich gefeiert), unsere hochdramatische Gabriele Englerth, Nicolai Reinfeld, Paul Bender, Friedrich Brodersen, Fritz Kraus, Alfred Piccaver (nur in Arien genießbar, aber mit einer der schönsten Tenorstimmen ausgerüstet), Leo Slezak, C. F. Niemann, Hans Duhau, Lotte Schoene und Elise Elizza (die alle der Wiener Staatsoper angehören). Von der Dresdener Oper hörten wir Elisabeth Rethberg, Elisa Stünzner und Maria Keuschnigg. Leo Schützendorf, Herm. Jadlowker, Maria Olszewska, der durch seine stimmlichen und künstlerischen Mittel Aufsehen erregende Heinrich Rehkemper und Heinrich Schlusnus hatten starke Erfolge. Einen Reger-Abend gab die einheimische Altistin Anna Erler-Schnaudt (mit dem Münchener Musikkritiker Alexander Berrsche als hervorragendem Begleiter am Klavier). Einen Richard Würz-Abend die stark begabte und hochmusikalische Olga Maria Wismüller (vom Komponisten begleitet); einen Mattiesen-Abend Rudolf Krallinger und Mathilde Bartmann mit Kurt Pastor am Flügel. Für die sehr beachtenswerte Lyrik Mattiesens trat auch Ella Klein-Gmeiner ein. Amalie Merz-Tunner (mit Pfitzner), Gertrud Mertens, Marianne Wörner, Anne Marie Lenzberg (Gesänge von Erich Anders), Gita Lenart (mit sehr interessanten Programmen), Marie Schapper, Hans Schulz-Dornburg, Udo Hußla, Ernestine Färber-Straßer, Else Ruetz und Hans Hoefflin (Lieder von Julius Weismann, mit dem Komponisten am Klavier), Erich J. Wolf, Beate Roos-Reuter und Maria Delbran (Lieder von Richard Trunk, begl. vom Komponisten), Germaine Leuba v. Hillern, die Holländerin Berte Seroen, Irma Donle, Olga Lenk, Willy Boel, Lilly Hafgren-Dinkela, Angelina v. Berlepsch-Valendas (Gesänge von Wolfgang v. Bartels), Margarita v. Delius-Göpfert (Kompositionen von Haas, Courvoisier, Waltershausen, Philippine Schick), Theda

Bakels v. Hülsen (moderne Franzosen), Josef Heller, Anny Gantzhorn, Helene Wintener, Ursula Greville, Olga Selo (Gesänge des Müncheners Paul Frankenburger), Marianne Höglauer und Karl Plattner (mit Liedern von Heinr. K. Schmid), Maria Engel, Gerda Laski, die engl. Sängerin Anne Thursfield (mit dem mitwirkenden engl. Komponisten Arthur Bliß, von dem man interessante und zugleich amüsante Kammermusik kennen lernte), Käte Lange-Schubert, Thora Mayr-Sandbichler, Guido Diemer, Mathilde Rüdinger (Gesänge von Gottfr. Rüdinger und Adolf Pfanner), Elisabeth Ohlhoff (mit Kompositionen von E. Faltis), Vera Meid, Philippine Knorr (R. Trunk), Doris Frieß-Lanquillon (Reuß), Laune Pettavel (Waltershausen), Philippine Landshoff, Corry Nera (Mark Lothar), Emilie Land (Georg Liebling), Else Parzefall, Minni Haller-Sardot, Wilh. Guttmann, Clara v. Gropper, Gertrud Land, Gertrud Hepp, Hedwig Cantz, Wilhelmine Brückner, Emil Siegert, Severus Konkola (finn. Bariton, finn. Komponisten), Elis. Gund-Lauterburg (Schweizer Volkslieder), Hans Horbelt, Lydia Burger-Semmler, Matth. Römer (Komp. von Heinrich Hofer und Joh. Pfeifer), Louis Graveure (ein durch bedeutendes Können ausgezeichneter Baritonist mit mehr französischem Charakter) —, alle diese Sänger und Sängerinnen vermochten, wo nicht stimmlich und künstlerisch, durch die Programme zu fesseln. Den Luxus von sieben (!) Liederabenden gestattete sich die Amerikanerin Clara Clemens-Gabrilowitsch. Ihr an sich anerkennenswerter Versuch, in diesen Konzerten die Entwicklung der europäischen Lyrik von den Anfängen bis zu den Modernsten aufzuzeigen, scheiterte an gesangstechnischen und vortraglichen Unzulänglichkeiten.

Von auswärtigen Kammermusikvereinigungen nenne ich das Busch-, das Klingler-, das Leipziger Gewandhaus-, das Wiener Kolbe-, das Rheinische-, das (auf Thomastik-Instrumenten spielende) Thomastik-, das Budapester ausgezeichnete Lehner-, das ebenfalls auf bedeutender Höhe stehende, das erste Mal hier konzertierende Schachtebeck-, das Wendling-, das Laibacher Zika- und das Wiener Mainecker-Buxbaum-Quartett. Von einheimischen traten das Berber-Quartett für neue Werke von Richard Trunk und Josef Haas (op. 50), das Kammertrio Anton Huber, Valentin Härtl und Rudolf Hindemith (mit dem sehr begabten Franz Dorfmüller am Klavier) mit rühmenswerter Tapferkeit und Hingebung für Modernstes ein. Das Münchner Bläserquintett (mit dem ausgezeichneten Pianisten Wolfg. Ruoff), das Münchner Streichquartett (mit Jani Szanto als Primarius), das Hösl-Quartett (nach wie vor eifrig Reger pflegend), das aufstrebende Münchner Trio (Edda Böhmer, Erich Schaette und Herm. Hoenes), das Trio Berber, Lampe, Hegar, die Münchner (alte) Bläservereinigung und das Trio Karl Friedberg, Karl Flesch und Hugo Becker bereicherten wertvoll die Pflege alter und neuer Kammermusik.

Richard Würz.



In diese Uebersicht werden nur selbständige, weitgehenderes Interesse beanspruchende Artikel aufgenommen; Musikberichte, Besprechungen usw. bleiben unerwähnt.

Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig.
4. Jahrgang, Heft 8: „Die Symphonien Franz Becks" von Robert Sondheimer. — „Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn von Olmütz" von Paul Nettl. — Heft 9/10: „Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen" von A. Z. Idelsohn (mit zahlreichen interessanten vergleichenden Beispielen, die die starke Aehnlichkeit zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Weisen dartun). — „Ein neuentdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten" von Herm. Abert. — „Ueber den Musiker E. T. A. Hoffmann" von Erwin Kroll. — „Johann Nauwachs Leben" von Hans Volkmann.

Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin.
49. Jahrgang, Heft 25 und 26: „Zum ‚Reger-Problem'" von Martin Friedland (mit recht anfechtbaren Schlüssen über Regers Schaffensmethode). — Heft 27—30: „Musikalische Rhythmik und Metrik" von Klaus Pringsheim.

Kirchenmusikalische Blätter, Nürnberg.
3. Jahrgang, Heft 11/12: „Zum Gedächtnis Karl Geigers" von A. König. — Heft 15/16: „Zum 100. Geburtstag Dr. Joh. Georg Herzogs".

Musikpädagogische Blätter, Berlin.
65. Jahrgang, Heft 13/16: „Tonansatz" von Ludwig Ruge. — „Zur Neuordnung des Musikunterrichtswesens" von O. Goguel (über den Erlaß des preußischen Kultusministeriums vom 3. Mai).

Melos, Monatsschrift für Musik, Berlin.
3. Jahrgang, Heft 3: „Die Entwicklung der Musik in Frankreich seit dem Kriege" von Paul Collaer. — „Heinz Tiessens ‚Naturtrilogie'" von Carl Roesler. — „Sphärenmusik" von Joseph Matthias Hauer. — „Musik und Drama" von Robert Prechtl. — Heft 4/5: „Melos und Rhythmus" von J. M. Hauer. — „Harmonie" von Fritz Windisch. — „Melodie" von Darius Milhaud. — „Dritteltonmusik" von F. Busoni. — „Die harmonische Grundlage des Vierteltonsystems" von Alois Haba. — „Ueber unsere Stellung zu den Klassikern" von Cyril Scott. — „Russische Musik" von Ernest Ansermet.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Köln.
23. Jahrgang, Heft 25/26: „Der Weg der Zukunft" von G. Tischer. — „E. T. A. Hoffmann als Musiker" von Erwin Kroll. — Heft 29/30: „Meyerbeer" von Eugen Kilian.

Signale für die Musikalische Welt, Berlin.
80. Jahrgang, Heft 26 und 33: „Tonkünstler als Verleger" von Karl Westermeyer. — Heft 27/28: „Friedrich E. Koch und sein Lebenswerk" von K. Westermeyer. — Heft 30 und 31: „Tonalität und ihre Grenze" und „Polyphonie und Kontrapunkt" von Bruno Stürmer. — Heft 36: „Unbekanntes vom Gespenster-Hoffmann" von W. Hellmann.

Zeitschrift für Musik, Leipzig.
89. Jahrgang, Heft 12: „Mein kleines Töchterchen", ein Beitrag zur sprachlich-musikalischen Erziehung" von Robert Hernried. — Heft 13: „Der deutsche ausübende Künstler nach dem Kriege" von Otto Schmitt. — „Joh. Seb. Bach" von Prof. Heinrich Schwartz (über die französischen Suiten). — „Der Wiener Walzer und seine Meister" von Wilhelm Zentner. — Heft 14: „Heinrich Schütz". von Fritz Sporn. — „Ueber die Musikverhältnisse in Mexiko" von H. Riebesell. — Heft 15/16: „Peter Cornelius in seinen gemischten a cappella-Chören" von Gerhard Strecke. — „Der Belgier Beethoven" von Georg Göhler. — „Musikästhetisches und -pädagogisches" von Alexis Holländer. — Heft 17: „Unfruchtbarkeit des zeitgenössischen Musikschaffens?" von Constantin Brunck. — „Peter Cornelius und seine gemischten Chöre" von Gerhard Strecke. — „Clara Schumann und Johannes Brahms" von Eugen Segnitz.

Musica Divina, Monatsschrift für Kirchenmusik, Wien.
10. Jahrgang, Heft 5/6: „Neue Wege und Ziele der Kirchenmusik" von Vincenz Goller. — „Der Einfluß der Italiener auf die Wiener Kirchenmusik im 18. Jahrhundert" von A. M. Klaßky.

Musikalischer Kurier, Wien.
4. Jahrgang, August-Heft: „Aus der Chronik der Festspielhausgemeinde" von H. Damisch. — „Das vormozartsche Salzburg" von Ernst Decsey. — „Die Theaterwelt Mozarts" von Emil Graf.

Der Auftakt, Musikblätter für die tschechoslowakische Republik, Prag.
2. Jahrgang, Heft 7: „Musik der Japaner" von Robert Lach. — „Ravel" von Egon Wellesz. — „E. T. A. Hoffmann und die Musik" von Paul Stefan. — „Musik in Schweden" von Henri Marteau.

Musical Times, London.
Mai-Juliheft 1922: „Musik und Materialismus" von K. Snowden. — „Umstürzlerische Romantiker" von F. Liebich. — Ueber die Herausgabe von Liedern aus der Zeit Elisabeths" von Ph. Heseltine. — „Das Waldhorn (french horn) in England" von W. F. H. Blandford.

Le Ménestrel, Paris.
84. Jahrgang, Heft 24: „Nationale Ehrung für Gabriel Fauré" von Jean Chantavoine. — Heft 25: „Vom Mut in der Musik" von Henri Büsser. — Heft 26: „Hoffmann und die Musik" von H. de Curzon. — Heft 29: „Die Freundschaft von Liszt und Saint-Saëns" von Georges Servières. — Heft 30: „Die Orgeln und die Organisten" von Cavaillé-Coll. — Heft 32—35: „Der Ring des Nibelungen" von W. Ward.

Il Pianoforte (Rundschau für musikalische Kultur), Turin.
3. Jahrgang, Nr. 5: „Die Poesie der Fuge" von E. J. Dent. „Eine Josquin-Ausgabe" von Francesco Vatielli. (Der Verfasser des Aufsatzes hält seinen Landsleuten einen Spiegel vor. Die Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis läßt den 1. Band der Josquin-Ausgabe erscheinen, Deutschland hat die große Palestrinaausgabe unternommen, wie lange will Italien zögern, bis es Gesamtausgaben der Schöpfungen eines Monteverde, Tartini oder Frescobaldi unternimmt?)

Musica d'oggi, bibliographisch-kritische Monatsrundschau, Mailand.
4. Jahrgang, Nr. 4—7. Maiheft: „G. Bizet als Musikkritiker".— Juniheft: „Beethovens Liebesleben". — Juliheft: „Vergleichende Untersuchungen über Musikinstrumente heidnischer Völker" von G. Fara.

Musical Courier, Neuyork.
43. Jahrgang, Nr. 2191—2205: „Das amerikanische Volkslied" von E. Putmann. — „Madrider Brief" (der Ruf nach einer nationalen Oper in Madrid) von E. Istel. — „Max Maretzek" von W. Ried. (Amerikanischer Impresaio, Kapellmeister und Komponist, in Brünn 1821 geboren, Schüler von J. v. Seyfried, von 1848 an Leiter der italienischen Oper in Neuyork, gestorben als 76-Jähriger.)

Besprechungen

Bücher.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1921: herausgegeben von Rudolf Schwarz. 28. Jahrg. C. F. Peters 1922.

Um den statistischen Teil: Jahresbericht, Totenschau und Bibliographie nicht wie in den letzten Jahren erst im Oktober erscheinen zu lassen, ist er diesmal eher und gesondert herausgegeben worden (die Aufsätze folgen als 2. Teil im Herbst). Die Zusammenstellungen sind wie immer mit größter Sorgfalt von Prof. Dr. Rudolf Schwarz besorgt; besonders begrüßt man die umfangreiche Bibliographie für 1921, die nun auch wieder die Bücher und Schriften des Auslandes registriert, und die Aufzählung der Dissertationen der deutschen, österreichischen und Schweizer Universitäten.

*

„Die Wiedergabe", Wiener Gegenwart und ihr Besitz. Eine Sammlung kleiner Bücher, herausgeg. von Paul Stefan. Verlag Wila, Wiener Literarische Anstalt, 1922.

Diese reizende Reihe kleiner Schriften in zierlichem Format konnte nur auf Wiener Boden entstehen. Und sie atmet drum auch ganz Wiener Geist und ist dem Wiener Künstler der Gegenwart (Musiker, Dichter, Schauspieler, Regisseur, Maler, Architekten) gewidmet. Schaut sich freilich auch ein wenig in dem alten Wien der Melodie „Es gibt nur a Kaiserstadt, es gibt nur a Wien" (Joseph Gregor „Das Wiener Barocktheater" und Erwin Rieger „Die gute, alte Zeit der Wiener Operette") um. Aus dem musikalischen Kreis finden wir feinsinnige Studien über Anna Bahr-Mildenburg (von Paul Stefan), Marie Jeritza (Wilhelm Wymetal), den durch zahlreiche hervorragende Bühnenentwürfe bekannten Alfred Roller (von Max Mell) und endlich über Wilhelm Furtwängler (von Wilhelm Specht, der verrät, daß „nach dessen, Furtwänglers, eigenem Empfinden ursprüngliche Sendung die des Tondichters, nicht die des Dirigenten" sei). H. H.

*

Franz Mayerhoff: Der Chordirigent. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (In der „Bücherei praktischer Musiklehre.")

In dieser 39 Seiten starken, knapp und sachlich geschriebenen, zweckmäßig mit Notenbeispielen durchsetzten Schrift will der verdienstvolle Chemnitzer Dirigent dem angehenden Chorleiter Anregungen typischer Art geben aus der eigenen, mehr denn 30jährigen Erfahrung auf dem Gebiet des a cappella- und des orchesterbegleiteten Chorgesanges. Die Frage der Stimmbildung wird als die weitaus wichtigste in den Vordergrund gestellt und in Anlehnung an die Methode von Prof. Ed. Engels auch ein und der andere Vorschlag zur stimmlichen Durchbildung eines Chores gemacht, doch ohne daß der in dieser Frage sich immer erhebende Einwand beseitigt werden könnte, daß tatsächliche Durchführung einer richtigen Stimmbildung nur in Einzelstudium und nur in jahrelanger Arbeit möglich ist. Beachtenswert ist jedenfalls das in solchem Zusammenhang doppelt wichtige Bekenntnis über die Unfruchtbarkeit aller Versuche zur Einrichtung von Chor-Vorschulen. Daneben wird die allgemein musikalische Durchbildung eines Chores, die Behandlung der Sprachlaute im Singen besprochen, ebenso eine Reihe besonderer rhythmischer und gesanglicher Schwierigkeiten, die Art des Einstudierens, die verschiedenen Formen der Chorkörper. Kürzer werden berührt die Aufstellungsmöglichkeiten, die Technik des Dirigierens, die verschiedenen Gebiete der Literatur. Dankenswert bleibt insbesondere der Hinweis auf die über das Technisch-Handwerksmäßige hinausgehenden persönlichen Erfordernisse eines Chordirigenten und auf die meist viel zu wenig erkannte kulturelle Bedeutung seiner Wirksamkeit. Dr. P.

Musikalien.

Joseph Haas: Tag und Nacht, eine symphonische Suite für eine hohe Singstimme mit Orchester. Op. 58. B. Schotts Söhne, Mainz.

Joseph Haas ergreift in dieser symphonischen Suite auf dem Gebiet des Orchesterliedes die cyklische Form, die in neuerer Zeit zunächst, wenn auch immer nur vereinzelt, in der Kammermusik gepflegt worden ist. Das Suchen nach neuen Ausdrucksmitteln über das Klavierlied hinaus führt eigentlich naturgemäß dahin. Die von Haas zusammengestellten vier Gedichte Ernst Ludwig Schellenbergs: Morgen, Unter der Rosenhecke, Der Abend, Sternenflug durchlaufen mit ihren Stimmungsmomenten die vier Tageszeiten, aber deren Charakterisierung ist doch nur Stimmungsuntergrund, dessen Malerei durchaus hinter menschliche Empfindung zurücktritt. Das ist besonders wertvoll für den Tonsetzer und von Haas sehr fein ausgenützt. Der Wechsel von Naturschilderung (frei von Nachahmerei), menschlicher Betrachtung und Gefühlsäußerung zeigt sich gleich im ersten Teil, der mit ruhig wogenden Klängen der noch schlummernden Welt anhebt. Bezeichnend für Haasens urgesundes, lebensbejahendes, ungekünsteltes Empfinden ist, wie er (beim Einsatz der ersten Strophe) mit dem „Herz, wach auf!" den neuen Tag begrüßt: jubelnd und frei von Grübeleien aus den „Trübsal und Aengsten" der Nacht. Aber den sich aufdrängenden Nachtgedanken hängt er nicht lange nach, denn die „ersten Funken des Tages glitzern herauf". Ganz prachtvoll, wie der starre Orgelpunkt des Basses in der aus der Einleitung her bekannten Episode (Ziffer 26—28 des Klavierauszuges), die die Ruhe des frühen Morgens schildert, allmählich ins Fließen kommt, zunächst noch in gebundener Ostinato-Form, bis „hellblühendes Leben der Höhe" das Herauffluten der Sonne verkündet und freieste Bewegung auslöst. — Die flimmernde Wärme eines seligen Sommermittags, duftig und berauschend, atmet der zweite Satz; eine verzauberte Stimmung: „Dornröschen komm; nun fehlst nur Du." Und hier ist Haas in seinem ureigensten Feld, wie aus einem Märchen singt und summt es in diesem elfenhaften Idyll. — Voll sehnsuchtsvoller Melodik fließt das Abendlied (dritter Satz) dahin, leise und versonnen, in zarten, verdämmernden Farben, in die kaum einmal ein stärkerer, hellerer Klang des vergangenen Tages hineinklingt. — „Heiße Nacht — purpurnes Glück" hebt der Schlußsatz an; das lockt geheimnisvoll und glitzert und funkelt wie von tausenden von Leuchtkäfern. Dann aber beginnt es sich mächtig zu entfalten: „Starke Träume ... tragen mich hoch"; und auch hier wieder erlebt man das starke, lebensbejahende, innerlich frohe sich Aussingen (Ziffer 1), mit dem auch das Werk ausklingt; keine schwüle, lüsterne Stimmung. Nur einmal noch (Ziffer 15—17) ein Zurücksinken in träumendes Sinnen und dann der Aufschwung zum Schluß: „In den Sternen erwacht meine Sehnsucht." Mit reiner Freude begrüßt man auch dieses neue Werk von Joseph Haas und genießt die Fülle des Melodischen, das von kräftigstem rhythmischen Leben durchpulst und von einer eigenartigen, seltsam schimmernden Harmonie getragen wird. H. H.

*

Philipp Gretscher: 3 Lieder mit Klavier, Op. 117. Musikverlag Friedr. Mörike Nachf., Stettin.

Drei Lieder, die einem Freude machen. Echt und schlicht in der Empfindung, sehr gut in der ungesuchten melodischen Erfindung und mit einfacher, aber ausdrucksvoller Harmonie und Begleitung. L. Ch.

Kunst und Künstler

— Die Stadt Heidelberg veranstaltet vom 25. bis zum 29. Oktober eine Bach-Reger-Feier, zu der u. a. Adolf Busch (Violine), Rudolf Serkin (Klavier), Christian Döbereiner (Viola da Gamba), Arno Landmann (Orgel), Dr. Rosenthal (Gesang) und Henny Wolf (Gesang) ihre Mitwirkung zugesagt haben. Es finden 6 Konzerte statt. Die künstlerische Oberleitung liegt in den Händen Prof. Dr. Theodor Kroyers; die musikalische Leitung haben Paul Radig, Paul Gies und Dr. H. M. Poppen. Zur Aufführung gelangen im 1. Konzert (Solist Arno Landmann) Werke von Reger: Sinfonietta, Symphonischer Prolog, Orgelwerke. Das 2. Konzert ist ein Sonatenabend (Busch, Serkin) mit Werken von Reger. Das 3. Konzert bringt Werke von Bach: Brandenburgische Konzerte Nr. 3 und 5, Violinkonzert in a moll, Klavierkonzert in A dur. Das 4. Konzert ist ein mit einem Vortrag Prof. Kroyers eingeleitetes historisches Konzert und bringt zwei charakteristische Arien, die Kantate Tritt auf die Glaubensbahn, das 6. Kammerkonzert und Werke für die Viola da Gamba; dabei werden als Continuo-Instrumente ein zweimanualiges Cembalo der Firma Neupert in Bamberg und ein Portativ aus Bachs Zeit (aus der Instrumentensammlung des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität) zum erstenmal zur Verwendung kommen. Das 5. Konzert bringt Lieder von Reger (Solisten Dr. Rosenthal und Henny Wolf, am Flügel Dr. Poppen). Die 6. Veranstaltung ist ein Konzert des Bachvereins und Liedertafel (Leitung: Dr. Poppen, Solist Dr. Rosenthal), bei dem der 100. Psalm und der Römische Triumphgesang zur Aufführung kommen.

— Ein dreitägiges Max-Schillings-Fest will das Rostocker Stadttheater veranstalten, das ausschließlich Kompositionen des Meisters bringen wird; u. a. soll Der Pfeifertag in der vom Komponisten neu besorgten Bearbeitung zum erstenmal gegeben werden.

— In den Dortmunder Symphoniekonzerten der kommenden Spielzeit wird Wilh. Sieben eine stattliche Reihe von Ur- und Erstaufführungen zeitgenössischer Tonsetzer bringen; so: Bela Bartok (Rhapsodie für Klavier und Orchester), H. Bischoff (Symphonie d moll), Rob. Bückmann (Serenade für Orchester und Sopransolo), Joseph Haas (Heitere Serenade), Rud. Kopsch (Klavierkonzert), Hans Pfitzner (Die Heinzelmännchen), A. Reuß (Sommer-Idyll), H. Rüdinger (Cello-Symphonie), Rudi Stefan (Musik für Orchester), H. Suter (1. Symphonie), Ernst Toch (Phantastische Nachtmusik), A. Weckauf (Konzertstück für Violine und Orchester), H. H. Wetzler (Ouvertüre „Wie es Euch gefällt"); daneben eine vortreffliche Auswahl älterer und neuerer Werke.

— Wilhelm Middelschulte, deutscher Organist in Chicago, ist von der dortigen Universität zum Dr. h. c. ernannt worden. Middelschulte ist westfälischer Abstammung, war Schüler des Instituts für Kirchenmusik in Berlin, später Organist daselbst, Komponist wertvoller Orgelwerke. In den 90er Jahren ging er nach Chicago als Organist des Thomas-Orchesters und Direktor der Orgelklassen des Konservatoriums. Aus dieser Stellung wurde er 1918 — als Deutscher — vertrieben. Die jetzige Ehrung des deutschen Künstlers ist nach erlittener Unbill doppelt bedeutsam. Er hält sich z. Zt. in Deutschland

auf und wird in einem Konzert der Musikfreunde in Hamburg und in einem Orgelkonzert in der Reinoldikirche in Dortmund als Solist mitwirken.

— Im Akademischen Gesangverein Heidelberg veranstaltete Dr. Hermann Poppen während des abgelaufenen Sommersemesters allmonatliche Komponistenabende mit Werken und in Anwesenheit von Prof. Heinr. Kasp. Schmid (Männerchor, Türkische Lieder, Violinsonate), Dr. Brückner, Karlsruhe (Lautenliederspiel), Paul Hindemith (Sonaten für Violine, Bratsche allein und Viola d'amore) und Dr. Hermann Grabner (Orgelpräludium und Fuge, Knodt-Lieder, Violinstücke, Trauerkantate — Uraufführung).

— Richard Stöhr hat ein neues großes Werk für gemischten Chor, Soli und Orchester, betitelt Notturno sinfonico (Text von dem Schweizer Dichter Hans Reinhardt), vollendet.

— Die bekannte Geigerin Gertrud Schuster-Woldan ist als Lehrkraft an die Akademie der Tonkunst in München berufen worden.

— Der hervorragende Geiger Florizel v. Reuter wurde bereits für 70 Konzerte in Deutschland bis Ende Februar verpflichtet, darunter Berlin (4), Leipzig (5), München, Stuttgart, Breslau (3), Dessau (3), Dresden, Frankfurt, Hannover, Weimar, Jena, Gera, Halle, Cöthen, Saalfeld, Rudolstadt, Pößneck, Stettin, Stargard, Görlitz, Waldenburg, Beuthen, Ratibor, Gleiwitz, Kattowitz usw.

— Kapellmeister Werner v. Bülow vom Hagener Stadttheater ist dem Nationaltheater in Mannheim verpflichtet worden.

— Wolfram Humperdinck, der einzige Sohn Engelbert Humperdincks, ist für das Deutsche Nationaltheater in Weimar als Opernspielleiter verpflichtet worden.

— Das Listman-Music-College in Boston (Nordamerika) hat zwei Lehrkräfte des Jenenser Konservatoriums berufen: Nora Klengel und Heinrich Funk.

— Eine Nikisch-Biographie hat Arthur Dette soeben (als erster Band einer Sammlung „Meistermusikanten") herausgegeben.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Johannes Messchaert †. Der ausgezeichnete Baritonist Johannes Messchaert ist im Alter von 65 Jahren in Zürich gestorben. Messchaert, ein gebürtiger Holländer, bildete sich an deutschen Konservatorien aus und wurde bald ein überall begehrter Konzertsänger. Bis zu seiner Uebersiedlung an das Züricher Bürgerkonservatorium war der Verstorbene Lehrer an der Berliner Hochschule für Musik.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— In der bevorstehenden Spielzeit werden in Altenburg die Opern „Das Bild der Favoritin" von Snaga und „Prinz Nachtwächter" von Georg Göhler, in Halle die Operette „Die Königin vom Naschmarkt" von Smigelski und in Nürnberg die dreiaktige Oper „Der Glockengießer von Breslau" von Max Böhm zur Uraufführung kommen.

— Ein Weihnachtsmärchen „Tuttifäntchen" von Paul Hindemith (Text von Hedwig Michel und Franziska von Becker) kommt im Frankfurter Opernhaus zur Uraufführung.

— Julius Bittners neue Oper „Das Rosengärtlein" ist vom Nationaltheater in Mannheim angenommen worden und wird in der kommenden Spielzeit dort zur alleinigen Uraufführung gelangen. Ebenso wurden Erwin Lendvais „Archaische Tänze" für das Nationaltheater zur alleinigen Uraufführung erworben.

— W. von Baußnerns zweiaktige musikalische Komödie „Satyros" (Dichtung von Goethe) wird Anfang der nächsten Spielzeit am Basler Stadttheater zur Uraufführung kommen.

— Eine romantische Operette „Casanova" des Wiener Komponisten Otto Römisch (Libretto von Hans Torre und Wilh. Thiele) soll im Johann-Strauß-Theater in Wien ihre Uraufführung erleben.

— Thomas Koschats dreiaktiges Liederspiel „Röserl vom Wörthersee", Text von Prof. Dr. Heinrich Schmidt (Bayreuth) und Prof. August Proft (Leipzig), kommt Ende Oktober im Opernhaus zu Bayreuth zur Uraufführung. Dr. Schmidt hat sich durch seine Orchesterkompositionen zu den Volksschauspielen „Die Landshuter Hochzeit", „Wallenstein in Eger", „Losburgfestspiel" u. a., neuerdings auch durch die Dichtung und Vertonung des „Drachenstich zu Fürth im Wald" einen auch in weiteren Kreisen geachteten Namen erworben. Aug. Proft ist erster Spielleiter des sächsischen Landestheaters in Leipzig.

Konzertwerke.

— Vier neue a cappella-Chöre des steirischen Tondichters Roderich von Mojsisovics werden im Januar durch den Mannheimer Volkschor (Dirigent Kapellmeister Robert Hernried) aus dem Manuskript zur Uraufführung gelangen.

— Max Büttners Bläser-Quintett, Op. 7, ist vom Bläser-Quintett des Leipziger Gewandhaus-Orchesters in einem Kunstabend des Gewerkschaftsfestes in Leipzig zum erstenmal aufgeführt worden.

Unterrichtswesen

— Eine Musikpädagogische Woche findet vom 9. bis 14. Oktober in Essen statt. Unter den Vortragenden befinden sich u. a. Prof. L. Riemann (Essen), die Professoren Rolle, Thiel, Kestenberg (Berlin), Fritz Jöhde (Hamburg), Singschuldirektor Greiner (Augsburg), Seminarmusiklehrer Schaun (Essen), Musikdirektor Hoffmann (Bochum). Aus der großen Reihe der Vorträge über Aufgaben und Ziele im Schulmusikunterricht und die damit zusammenhängenden Gebiete seien nur genannt: „Die Tonwortmethode" (Oberborbeck, Essen), „Die Tonika-Do-Methode", „Das Prinzip der Arbeitsschule im Musikunterricht" (Kühn, Berlin), „Bedeutung und Aufgabe der Volkschöre", „Die Grundlagen musikalischer Betätigung in Schule und Haus" (Jöhde). Eine Anzahl der Vorträge sind mit praktischen Vorführungen verbunden, außerdem finden zwei Jugendkonzerte, ein Konzert des Volkschores und Volksorchesters Essen (Honndorf), ein Männerchorkonzert (Hoffmann, Bochum), eine Vorführung „Wandervogelmusik" und ein volkstümliches Symphoniekonzert (Fiedler) statt.

— Seit einigen Jahren werden vom württembergischen Evang. Oberschulrat in verschiedenen Gegenden Württembergs, gegenwärtig im Norden des Landes, Kurse zur Förderung des Schulgesanges veranstaltet. Die Leitung der starkbesuchten mehrwöchigen Kurse liegt in den Händen von Karl Adler, dem Leiter der Musikabteilung des Württ. Vereins zur Förderung der Volksbildung.

Auslands-Nachrichten

— Massenets nachgelassene Oper „Amadis" ist in Montecarlo zur Uraufführung gelangt, hat aber nur schwachen Erfolg erzielt.

— Roland Manuel hat eine komische Oper „Isabelle et Pantalon" beendet, die am Pariser Trianon Lyriquetheater zur Erstaufführung kommen soll.

— Der Direktor der „Royal Academy of music" in London, Alex. Mackenzie, hat im August seinen 75. Geburtstag gefeiert.

— Henri Marteaus komische Oper „Meister Schwalbe" (Text nach Körners „Nachtwächter" von R. Batka) wird in nächster Spielzeit in Stockholm zur Erstaufführung gelangen.

Vermischte Nachrichten

— Die Partitur der Richard Wagnerschen Jugendoper „Das Liebesverbot" liegt nunmehr gedruckt vor. Das Werk wird unter Michael Ballings Leitung in Darmstadt zur Aufführung gelangen.

— Zur Förderung des Chorgesanges will das preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung jetzt eine neue Form staatlicher Anerkennungen für jubilierende Gesangvereine verleihen. Es hat drei künstlerische Gedenkblätter schaffen lassen, die an Männer-, Frauen- und gemischte Gesangvereine auf Antrag und nur aus Anlaß des 50-, 75- und 100jährigen Jubiläums verliehen werden sollen. Voraussetzung ist, daß der Verein sich in jahrelanger ernster und erfolgreicher Arbeit überwiegend der Pflege des Chorgesanges und des deutschen Volksliedes gewidmet hat.

— Paganini-Ausstellung in Frankfurt a. M. In Anbetracht der gegenseitigen Wertschätzung und des innigen Wohlwollens, welches einstmals zwischen Nicolo Paganini, Ehrenmitglied der „Frankfurter Museumsgesellschaft", und vielen Frankfurter Familien und der Bürgerschaft der Goetheschen Geburtsstadt bestanden hat, wird das volkserzieherischen und kulturellen Zwecken dienende Fr. Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum aus Anlaß des am 27. Oktober stattfindenden 140jährigen Geburtstages des weltberühmten unvergessenen Violinvirtuosen als erste Sonderausstellung der kommenden Wintersaison eine „Paganini-Ausstellung" veranstalten.

— Die Stadt Eisenach lehnt mit Rücksicht auf die finanzielle Notlage der Stadt den für das städtische Orchester erbetenen Zuschuß von 300 000 Mk. ab. Dieser Beschluß bedeutet die Auflösung des unter der Leitung des Kapellmeisters Armbrust stehenden Orchesters.

— Der vortrefflich ausgestattete Auktionskatalog LXXVIII der Kunsthandlung Karl Ernst Henrici (Berlin) bringt ein bisher unbekanntes Bild Beethovens von einem unbekannten Maler um 1810 (Oelgemälde, Brustbild; Beethoven lebensgroß in dunklem Rock, gelber Weste und Spitzenjabot). An Musikerbildern bietet die Auktion außerdem ein Jugendbildnis Rossinis (Kohlezeichnung von unbekanntem Meister) und ein Bild Felix Mendelssohns (Brustbild, Kohlezeichnung, von unbekanntem Meister). — In der Autographen-Auktion (Katalog LXXIX) kommen zum Teil sehr bemerkenswerte und wertvolle Briefe und Kompositionen von Adam, Auber, Beethoven (ein Klavierstück „Kleinigkeiten" und ein Brief an Tobias Haßlinger), Berlioz, Bülow, Flotow, Ferd. Hiller, Joachim, Kreutzer (Brief und Albumblatt), Liszt, Loewe, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart (Brief an die Baronin von Waldstädten), Nicolai, Paër, Reichardt, Rossini, Schumann (Billet und Albumblatt Fugheta), Spohr, Wagner (Brief und Eingabe der verbundenen R. W(agner) Vereine an den Kaiser) u. v. a. zum Verkauf.

— Das Defizit des Nationaltheaters in Mannheim hat sich auf 34—48 Millionen Mark erhöht. Die erste Ziffer ist nur aufrecht zu erhalten, wenn der Besuch, der gegen Schluß der letzten Spielzeit sehr nachgelassen hatte, in geregelten Bahnen zu halten ist. Der Bedarf für das Personal beträgt 50½ Millionen, der für Arbeiterlöhne 14, der Sachbedarf etwa 10 Millionen Mark. Die Eintrittspreise mußten erhöht werden. Der höchste Preis eines Sitzes wird Mk. 270, der geringste etwa Mk. 15 betragen. — Diese Ziffern gab der Oberbürgermeister der Stadt Mannheim, Herr Dr. Kutzer, den Pressevertretern bei einer eigens einberufenen Sitzung im Rathaus bekannt. In der hierauf folgenden Aussprache wurden aus der Reihe der Pressevertreter Vorschläge laut, für Ausländer erhöhte Preise zu fordern (bezw. Legitimationszwang wie in Berlin einzuführen) und die Nachbargemeinden zur Beitragsleistung aufzufordern. Auf Grund einer Anfrage erklärte der anwesende Intendant Dr. Kraetzer, die Ausgaben für Dekorationen so niedrig als möglich halten zu wollen und an Stelle prunkvoller Ausstattung ausgefeilte, abgerundete Vorstellungen treten zu lassen. — Zur Verringerung des Defizits dürfte übrigens die eben stattgehabte Neugründung der Theatergemeinde Freie Volksbühne beitragen. Sie will ihren Mitgliedern durch Theatervorstellungen, Konzerte, Bildungskurse und Vortragsabende hochwertige künstlerische Erziehung zu wohlfeilen Preisen bieten. Zu diesem Zwecke wurde die Stadt Mannheim in zwölf Bezirke eingeteilt, während als dreizehnte Gruppe die Angehörigen des Theaterkulturverbandes geführt werden. Fast jede Aufführung im Nationaltheater wird nunmehr einer Anzahl der Mitglieder der Theatergemeinde Freie Volksbühne zugänglich sein. R. H—d.

* * *

Unsere Musikbeilage. Ueber den Komponisten unserer heutigen Beilage, Fidelio F. Finke, siehe die autobiographische Skizze (mit Bild) in Heft 20 des 43. Jahrgangs (Donaueschinger Sonderheft). Die beiden Stücke „Zigeunerlied" und „Kommt ein Rittersmann daher" stammen aus den „Klaviermusiken für Kinder" (Verlag Joh. Hoffmanns Wwe., Prag) und zeigen eine hocherfreuliche Belebung der heute meist in ganz erstarrter Schablone gebotenen Literatur für Kinder. Der Baß des zweiten Stückes muß ganz zart und fließend, unaufdringlich, gespielt werden, dann zeigt sich erst der Reiz dieses amüsanten Stückleins. — Ein „Ständchen" aus Finkes „Romantischer Suite" sollte in dieser Beilage an erster Stelle stehen. Leider hat sich der Transport der Platten von Prag her so verzögert, daß dieses Stück erst dem Heft 2 beigelegt werden kann.

Schluß des Blattes am 14. September. Ausgabe dieses Heftes am 5. Oktober, des nächsten Heftes am 19. Oktober.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

| 44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 2 |

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslowakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 65.—, im Ausland Mk. 130.—. Einzelhefte Mk. 15.—, im Ausland Mk. 30.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 356.—, nach der Tschechoslowakei und Ungarn Mk. 500.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 760.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. **Anzeigen-Annahmestelle:** Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis f. die viergespaltene Zeile Mk. 12—, im Kleinen Anzeiger Mk. 9—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 150.—.

Neue Ziele der Musik.

Von Dr. Hermann Erpf.

III.

Die kompositionstechnische Struktur des musikalischen Kunstwerks wird in vollem Umfang von den allgemeinen Umbildungen mitbetroffen werden und steht heute schon darin. Musikalische Formen entstehen und vergehen in strengem Zusammenhang mit den Formen des Musizierens, der Musikübung, wie diese wieder mit den Formen der sozialen Organisation, der Persönlichkeitsidee der Zeit[1]. Hier sei nur kurz die Auswirkung im Kompositionstechnischen beobachtet.

Heute geht es um die Sonatenform. Sofort nach ihrer Vollendung durch die klassische Komposition um die Wende des 18. Jahrhunderts setzen die Bestrebungen ein, sie wieder abzubauen; Vorgänge, die für den historischen Blick wohl selbstverständlich sind. Bereits im Lebenswerk Beethovens sind die drei Wege vorgezeichnet, die, von verschiedenen Komponistengruppen durch das 19. Jahrhundert hindurch verfolgt, am Ende desselben zu einer völligen Auflösung der konstitutiven Kräfte der Sonatenform führten.

Der erste Weg ist der der Programmusik, der darin besteht, die formale Anordnung nicht den musikalischen Triebkräften zu überlassen, sondern sie von außermusikalischen Faktoren bestimmen zu lassen. Das führt zuerst zur Aufgabe der viersätzigen Folge, dann der Symmetrie und Folge der Satzglieder, schließlich sogar der konstruktiven Grundeinheit, des Themas. Das motivische Material wird im Verlauf dieser Entwicklung überaus biegsam, wandlungsfähig, bereit, sich jeder verlangten Anordnung anzupassen, jede Nachbildung irgendwelcher Impressionen, seien sie naturhafter oder „psychologischer" Art, zu erfüllen.

Der zweite Weg ist der einer inneren Bereicherung der Sonatenform, die sie schließlich mit so starken Spannungen erfüllt, daß sie gleichsam von innen heraus gesprengt wird. Je mehr das „Thema" sich innerlich differenziert, desto schwerer wird es, ihm ein „zweites Thema" so gegenüberzustellen, daß die formale Wirkung zweier sich gegenüberstehender, kontrastierender Gruppen entsteht. Man beobachte bei Reger die stehende Wendung zum zweiten Thema: Ablauf und pp-Einsatz; ein letztes Mittel, um jene Wirkung, auf der der Aufbau aller Sätze der Sonatenform beruht, zu retten. Mit einer über Reger hinaus fortgeschrittenen, noch mehr differenzierten Technik ist der Sonatensatz als Ganzes, als Einheit, kaum mehr zu halten. Es bleibt nur eine Beschränkung der technischen Mittel, oder aber jene in neueren Sonatensätzen so oft sich fühlbar machende, rein schematische Erfüllung des Sonatengedankens, die auf dem Papier steht und sich nicht mehr zum Formerlebnis zusammenschließt.

Der dritte Weg ist der des „letzten" Beethoven, insbesondere der drei großen Fugen in B. Er ist im Verlauf des 19. Jahrhunderts kaum beachtet, erst zu Beginn des 20. wieder aufgegriffen worden, am nachdrücklichsten von Schönberg[1]. Dieser dritte Weg bedeutet den Versuch, das Schwergewicht der satztechnischen Bedeutung von der Vertikalen in die Horizontale, von der Harmonik (die treibende Kraft im Aufbau des Themas wie des ganzen Sonatensatzes ist) in die Melodik zu verlegen. Regers aus andern Quellen genährte Kontrapunktik ist immer thematisch gerichtet, themaaufbauend; Schönbergs Kontrapunktik zersetzt das Thema. Er gibt deshalb auch die Themenkontrastierung im alten Sinn auf. Seine (spätere) Form besteht in einer Reihung der thematischen Gruppen, die für manche der Jüngeren vorbildlich wird[2].

[1] Vergl. hierzu des Verfassers Büchlein: „Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik". Sammlung „Wissen und Wirken" Band I. (G. Braun, Karlsruhe.)

Die Möglichkeiten, heute zu komponieren, sind damit vorgezeichnet und sind auch tatsächlich, jede mit einer ganzen Reihe von Komponisten, zu belegen. Daneben laufen natürlich noch mannigfache rein traditionelle, „schulmäßige" Strömungen, die an den verschiedensten Stellen des 19. Jahrhunderts angeknüpft haben oder stehen geblieben sind. So gibt es auf dem Klavier eine reine Chopin-Komposition, in der Oper Wagner, in der Kammermusik Brahms und anderes mehr.

Versucht man die Gesamthaltung zu überblicken, so hebt sich unmittelbar eine führende Tendenz heraus: die zur Linie. Mögen die vorwärtsstrebenden Komponisten noch so sehr in Klang, in Themakonstruktion, in Impression stecken bleiben — das Suchen nach neuen linearen Möglichkeiten, nach wirklicher, nicht vom Klanglich-Akkordischen abhängiger, dieses vielmehr bestimmender Kontrapunktik ist der Grundzug aller neuen Versuche. Eine neue Melodik ist das bewußte oder unbewußte Ziel. Musiker mißverstehen leicht, was damit gemeint ist. Man ist, von der Musik des 19. Jahrhunderts her, gewohnt, Begriffe wie „Kontrapunktik", „Linie" in einem sehr begrenzten Sinn zu verstehen. Es ist hier nicht die Rede von der Polyphonie des 19. Jahrhunderts, die doch immer (selbst bei Reger!) von der Harmonik her bestimmt ist. Man beachte, wie Schönberg im Lauf seiner Entwicklung darum ringt, die reine melodische Linie zu gewinnen und wie er doch immer wieder in die Abhängigkeit vom Klanglichen (mag es als solches noch so sehr vom üblichen abweichen) zurückfällt[3]. Es gilt eben, das Hören und Auffassen völlig umzustellen, wenn die Horizontale wirklich ihre eigene, unabhängige Gesetzmäßigkeit gewinnen soll. Die Wirkung der Klangfolgen wird damit nicht aufgehoben und selbstverständlich auch nicht beliebig; sie wird nur ihrerseits abhängig, wie es bisher die Melodik war. Hier liegen Möglichkeiten neuer Formung, streng geschlossenen Aufbaus! Ein Teil der heute schreibenden Komponisten ist bei der völligen

[1] Der „letzte" Beethoven wird erst jetzt allmählich zu voller Auswirkung gelangen.

[2] Vergl. den Aufsatz „Neue Kammermusik". N. M.-Z., 43. Jahrg., Heft 22.

[3] Vergl. z. B. den Anfang (Takt 1) des 4. Satzes des fis-moll-Streichquartetts (Op. 10). Diese scheinbar rein melodisch konzipierten Linien sind in Wirklichkeit melodische Auflösungen alterierter Dominanten, mit schließlicher Andeutung der Tonika. Der ganze Komplex wird dann in Quartenschritten verschoben: wieder ein harmonisches Prinzip.

Strukturlosigkeit angelangt, bei einem völligen Verzicht auf alle musikalischen Mittel einer Gesetzmäßigkeit des Mit- und Nacheinander. Selbstverständlich sind auch dann noch künstlerische Möglichkeiten vorhanden: Möglichkeiten einer reinen Impression, die, mag man sie verwerfen oder gutheißen, künstlerische Aeußerungen sein können und sind, allerdings Aeußerungen eines extremen Individualismus, absolut persönlicher Art, völlig entwurzelt aus irgendeinem überpersönlichen Geltungsbereich und deshalb immer nur wenigen „gleichklingenden" Seelen zugänglich.

Aber aus dieser Desorganisation des musikalischen Kunstwerks erwächst immer stärker die Sehnsucht nach Möglichkeiten neuer Formgestaltung. Sie wird sich auswirken in Gebilden strengsten, geometrisch-straffen Aufbaus (wie sie in den bildenden Künsten sich längst gezeigt haben). Das Grundbedürfnis der neuen Formung wird wesentlich abweichen von dem der Sonate. Nicht „Thema" als Einheit, kontrastierend gegenübergestellt und „durchführend" abgebaut, sondern kurze Entfaltungen des motivischen Materials in völlig gleichberechtigten, selbständigen Stimmen. Diese Stimmselbständigkeit mag sich soweit steigern, daß der Taktstrich seinen Sinn verliert und also wegfällt[1] (gegenwärtig bei verschiedenen Komponisten zu beobachten). Auch das Notenbild mag Veränderungen erfahren im Sinn einer Vereinfachung, Vereinheitlichung, die zugleich Ersparnis an Papier und Druck — heute höchst wichtige Faktoren — bedeuten können. An ein neues Notenbild ist vor allem die Forderung leichter Lesbarkeit zu stellen; derartige Neuerungen können nur sehr langsam, schrittweise vor sich gehen und müssen aus hinreichend motivierten Bedürfnissen entstehen[2].

Die Ausgestaltung dieser Dinge ist Sache der Zukunft.

IV.

Eine Frage von großer Wichtigkeit ist die der instrumentalen Einkleidung der kommenden Musik. Auch hier sind tiefgreifende Umwälzungen im Gang. Das Orchester hat seine führende Rolle ausgespielt. Gustav Mahler war der letzte Symphoniker. Der monumentale, symphonische Stil zieht die Jungen nicht mehr an; sie suchen sich andere Ausdrucksmittel. Schon mit Reger tritt diese Abkehr vom Orchester deutlich ein. Noch deutlicher ist der Vorgang bei Schönberg: seine Frühwerke (bis zu den Gurre-Liedern) stehen völlig im Bann der großen symphonischen Linie und bedeuten den Versuch, die Mittel über Mahler hinaus zu steigern. Aber mit dem Augenblick, wo Schönberg seinen persönlichen Stil herauszubilden beginnt, bricht diese Entwicklungslinie ab und er schreibt — Kammermusikwerke. Im letzten Jahrzehnt bildet sich immer deutlicher folgende Lage heraus: bei den älteren Komponisten Abhängigkeit von einem der letzten großen Orchesterkomponisten — eine Strauß-, eine Mahler-Schule, Pfitzner-Nachfolge —, die aber nirgends die Vorbilder überbietet, über sie hinwegschreitet; bei den jüngeren Kammermusik als führende Gattung, gelegentliche symphonische Werke sind meist von der Haltung der Kammermusik stark beeinflußt.

In der Oper liegen die Dinge nicht so einfach. Man kann aber sicher aussprechen, daß sie heute nicht führend ist. In ihr laufen heute die Einflüsse des letzten symphonischen Stils aus und sind schon gewisse Einflüsse des neuen Kammermusikstils erkennbar.

Die klare Ablehnung des Gesamtapparats des letzten Symphonieorchesters durch die jungen Komponisten löst aber noch nicht die Instrumentalfrage selbst, wirft sie vielmehr gerade erst auf. Es scheinen sich zwei verschiedene Möglichkeiten des Ensemblespiels herauszubilden, die vielleicht eine deutliche Scheidung zweier Musikgattungen bedeuten könnten, wie sie das 19. Jahrhundert zwar nicht, wohl aber frühere Jahrhunderte hatten.

Die erste Möglichkeit ist die einer Einbeziehung der Tasteninstrumente (Klavier, Harmonium) ins Ensemble in einem neuen Sinn. In der Kammermusik des 19. Jahrhunderts ist das Klavier teils als Füllinstrument (in Fortsetzung der Generalbaßpraxis des 18. Jahrhunderts) verwendet, teils ist diese Musik als Klaviermusik mit obligaten Instrumenten anzusprechen. Strauß und Mahler führen das Klavier in das Symphonieorchester ein, sehr vorsichtig und fast immer durch nahestehende, vermittelnde Klangfarben (Harfe, Celesta) „gedeckt". (Bei Mahler ist übrigens interessant die Verwendung der tiefen Klavierlage mit den Blechbläsern: im Sinn der „Perkussion" des Harmoniums.) Neuerdings wird nun versucht, das Klavier ganz im Sinn eines „Farben"instruments zu verwenden, wobei geballte, stark dissonante Klangkomplexe rein als Farbmittel verwendet werden[1]. Auf diesem Weg kann die sogenannte „Pariser Besetzung", durch strenge Formung ihrer an sich groben und im Sinn des 19. Jahrhunderts „unkünstlerischen" Mittel, voll kunstfähig werden und in die eigentliche Kunstmusik eindringen[2].

Damit eröffnet sich zugleich eine weitere Perspektive. Das letzte Jahrzehnt brachte große Neuerungen auf dem Gebiet des Gesellschaftstanzes. Eine ganz eigenartige Rhythmik hat sich hier ausgebildet, die in der richtigen Hand musikalisch höchst fruchtbar werden kann. Bis jetzt bewegt sich diese ganze Tanzmusik in einer sehr untergeordneten musikalischen Sphäre. Sowie sie aber, wie oben angedeutet, neue klangliche Mittel gewinnt, vermag sie einen eigentümlichen, nicht mehr abhängigen, und deshalb musikalisch-künstlerisch wertvollen Stil herauszubilden. Dieser Vorgang der Aufnahme von Tanzformen in die eigentliche Kunstmusik hat in der Musikgeschichte mehrfach höchst anregend auf das Musikschaffen eingewirkt. Er ist heute wieder erkennbar, in den romanischen Ländern deutlich, in Deutschland sich ankündigend.

Diese stilisierte, geformte Tanzmusik (die durch die rein musikalische Formung dem Tanz entzogen wird) mag, wie etwa im 18. Jahrhundert, eine besondere Kompositionsgattung bilden, der eine oder mehrere andere Gattungen gegenübertreten können. Ist sie, instrumental gesehen, als letzter Ausläufer der Orchester-Farben-Musik des 19. Jahrhunderts zu betrachten, so werden sich andererseits diejenigen Bedürfnisse durchsetzen und formal festigen, die die heute schon so sehr fühlbare Kammermusikbewegung veranlaßt haben.

Die melodische Linie als führendes Prinzip der Formung erfordert naturgemäß eine völlig andere instrumentale Einkleidung als die thematisch-harmonische Musik. Der Selbstwert der Klangfarbe, der schließlich in einer extremen Weise bedeutungsvoll wurde, wird völlig zurücktreten gegenüber dem Bedürfnis des gegenseitig farbigen Abhaltens der einzelnen Linien voneinander. Das widerspricht aber durchaus der Entwicklung der Instrumente und des Instrumentalspiels im 19. Jahrhundert. Diese sucht eine immer weitergehende Individualisierung der Register und Lagen, eine völlige Ausnützung aller „charakteristischen" Möglichkeiten des einzelnen Instruments; andererseits, vom ganzen Orchester aus gesehen, aber das Gegenteil: eine gegenseitige Angleichung, ein Ueberbrücken allzugroßer Unterschiede, eine möglichst gleichmäßige Durchbildung der einzelnen Untergruppen des Holz-, Blech- und Streichkörpers.

Die „Linie" fordert nun vom Instrument in beiden Punkten wieder das Gegenteil: eine einheitliche Klangfarbe (ohne Registerdifferenzierung) einerseits; ein möglichst deutliches Abheben dieser von allen andern (ohne Eingliederung in einen Klangkörper) andererseits. Das sind Aufgaben, die unsere heutigen Instrumente und unsere heutige Spielweise nicht erfüllen können, die Anstoß geben können zu einer Weiterentwicklung namentlich der Holzbläser (und auch Streicher), die im 19. Jahrhundert nur scheinbar stille stand.

Der Gedankengang sei hier abgebrochen, da er dem Leser vielleicht allzusehr nach „Zukunftsmusik" klingt. Immerhin sei

[1] Siehe hierzu das Notenbeispiel Seite 32.

[2] Vergl. die neue Notenschrift des Wiener Komponisten J. Hauer, die völlig aus dessen Kompositionsbedürfnissen heraus entstanden ist.

[1] Vergl. Hindemiths „Kammermusik Nr. I", aufgeführt beim diesjährigen Donaueschinger Kammermusikfest.

[2] Ueber ein neues Tasteninstrument, „Oskalyd" genannt, das die gewünschten Mittel: Farbigkeit und höchste dynamische Beweglichkeit in überraschender Weise vereinigt, soll demnächst an dieser Stelle berichtet werden.

festgehalten, daß es bei der heutigen Ratlosigkeit und Unsicherheit dem Instrumentationsproblem gegenüber nur die zwei Möglichkeiten eines traditionellen Erhaltens der gewonnenen Einstellungen und einer, formal verankerten, Neubildung gibt. —

V.

Alle diese Einzelfragen der technischen Seite laufen zusammen und prägen sich aus in der Gesamthaltung des musikalischen Kunstwerks. Auch hier herrscht heute größte Verwirrung. Warum, wozu, unter welcher Idee komponiert man eigentlich? Ein beträchtlicher Teil der zeitgenössischen Komposition ist noch immer „Weltanschauungsmusik" in der Nachfolge Beethovens. Aber man übersehe nicht: damals konnte es solche Musik geben, weil es eine Weltanschauung (wenn vielleicht auch nicht dieses Wort) gab. Heute zersplittern wir uns (bis in die führende Philosophie hinein) in Einzel-Meinungen, von denen keine einzige allgemeine Bedeutung und Gültigkeit hat. Wir haben überkommene, erlernte Ideale, aber (heute noch) keine unmittelbar lebendigen, aus der Zeit herausgewachsenen. Deshalb kann auch solche Musik nicht unmittelbar vollwertig sein; sie ist immer von der „Blässe des Gedankens" angekränkelt. Der Ausweg ist der der Einzelbedeutung; nicht mehr die Welt für die Welt soll gestaltet und gedeutet werden, sondern Einzelnes für den Einzelnen, das „Individuum". Die Romantik ergreift das Geheimnisvolle, Verborgene; der Impressionismus das Alltägliche, unmittelbar Umgebende; der Expressionismus führt zur Groteske. Kein Zweifel, daß auch das Groteske in die Kunst eingehen kann und oft eingegangen ist. Aber eine völlig darauf gestellte Kunstübung ist ein Versagen der Wirklichkeit gegenüber, ein Eingeständnis des Nicht-fertig-werdens mit der realen Welt. Die Sehnsucht der Besten ist heute eine Kultmusik; aber keine neue Kultidee kommt ihr entgegen und das Beschwören der Vergangenheit wird vergeblich bleiben.

Alle diese Strömungen gehen heute gleichzeitig nebeneinander her; und es kommt noch andere Musik hinzu, die nichts weiter beabsichtigt als „schönes Klingen". Diese letztere ist völlig abhängig von Vorbildern, läßt sich aus Lehrbüchern erlernen und bildet den Uebergang zu den unteren Stufen des Musikproduzierens.

Ein neuer Weg kann nur gewonnen werden durch Verzicht und bescheidene Selbstbeschränkung. Wir, die Erben Beethovens, verlangen zuviel von der Musik, verlangen etwas, was unsere Zeit nicht leisten kann. „Kunst" hat nicht unmittelbar „Bedeutung"; Kunst ist in erster Linie Spiel, und zu dieser Grundlage müssen wir uns zurückfinden. Musik ist geformtes Spiel mit Tönen und seine Formen erwachsen aus den allgemeinen Ausdrucksformen der Zeit. Der Individualismus, die Formidee des 19. Jahrhunderts, ist vorbei; wenn sich ein neues Welt- und Lebensgefühl zu bilden vermag, wird es sich auch in der Musik seine neuen Formen schaffen.

Franz von Holstein.

Der Dichterkomponist in unveröffentlichten Briefen an einen Freund.

Von Felix H. Bruns.

(Fortsetzung.)

Wir sind uns bewußt, nicht den laudator temporis acti spielen zu wollen; aber es dürfte doch einleuchten, daß im Zeitalter des „gleichen Rechtes für Alle" auch Künstler ein Recht haben dürften, noch gehört zu werden und fortzuwirken, welche keineswegs, wegen mangelnder künstlerischer Qualitäten etwa, zu Recht der Vergessenheit anheimgefallen sind, sondern deren Werke vielmehr aus der Oeffentlichkeit verschwunden sind nur aus äußeren Gründen, die in dem Betriebe und den „Notwendigkeiten" des heutigen Geschäftstheatertums zu suchen sein dürften, Gründen, die vom ästhetischen Standpunkt aber durchaus zu mißbilligen sind, wenn sie mit der Zeit die bedauerliche Ursache zum völligen Versinken solcher Schätze in den nächtigen Abgrund des Vergessens bilden.

Bis zum zweiten Brief (Leipzig, den 24. 2. 1873) Holsteins ist der Besuch Richters auf die so warmherzige Einladung des Freundes nach Leipzig zur Neueinstudierung des „Erben" ausgeführt. Der Komponist schreibt:

„Verehrter Freund!

Eben erhalte ich Ihre lieben Zeilen, die Ihre gute Ankunft verkünden, und mir in so freundlicher Weise sagen, daß es Ihnen in unserem Daheim gefallen hat. Dank für alle Mühe, deren Sie sich in meinem Interesse unterziehen! Sollte Herr v. d. Kerkhoven (der damalige Bühneninspektor) „die Dekorationsskizze haben, so senden Sie dieselben mit einliegenden Zeilen direkt an Herrn v. Bronsart. Vorher aber sehen Sie sich dieselbe an, sie ist es wert! — Ich habe fortdauernd Pech! Der Erbe — für Mittwoch angekündigt, ist schon wieder abgesagt. Diesmal ist Ehrke (Allan, Bartold) erkrankt, und zwar an der Mandelbräune! Es ist fraglich, ob überhaupt aus der Aufführung noch etwas wird. Anfang März geht die Peschka auf Urlaub. — Dann folgt Wachtels längeres Gastspiel — dann geht Fräulein Borée, unsere beliebte Altistin, fort usw. Ach, mit des Theaters Mächten ist kein ewiger Bund zu flechten usf.! Gut, daß Sie Sich nicht zum Hierbleiben überreden ließen, wir hätten uns dann ernsthafte Vorwürfe machen müssen. Was die Sonate betrifft, so kam das daher, weil Sie mir überhaupt wenig musikalisch aufgelegt schienen, was mir ganz natürlich erschien als Resultat Ihrer täglichen Beschäftigung. Ich selbst aber habe immer Sorge, Anderen mit meinen Produkten und Interessen lästig zu werden.

Wie mir scheint, haben Sie Ihre Gattin, der ich mich bestens zu empfehlen bitte, wohl angetroffen, wenigstens schreiben Sie nichts vom Gegenteil. Wenn Sie aber wiederkommen, was hoffentlich bald sein wird, müssen Sie auch etwas Musik anhören. Nun Lebewohl für heute! Sollte aus der Aufführung des „Erben" noch etwas werden, so schreibe ich darüber. Die Meinigen danken für Ihre Grüße und erwidern sie herzlichst. Ganz der Ihrige

F. v. Holstein.

So scheint die gegenseitige Rücksichtnahme — des besuchenden Freundes, der den über das Aufführungsmißgeschick wohl verstimmten Komponisten vielleicht nicht bitten mochte, vorzuspielen, und des Künstlers selbst, dessen geradezu rührende, sich auch noch an anderen Stellen zeigende Bescheidenheit ihm verbot, dies unaufgefordert zu tun — in der Tat also dazu geführt zu haben, daß der Besucher nicht einmal die neuesten Entwürfe des Komponisten von ihm selbst vorgeführt bekommen hat! Nach 14 Tagen schon schreibt der Komponist wieder an „Herrn Carl Richter, Tonkünstler, Braunschweig, Schützenstraße (Pohlemanns Haus)":

L. d. 7/3. 73.

Lieber, verehrter Freund!

„Vorigen Montag Abend waren wir bei Volklands" (dem Gewandhaus-Kapellmeister). „Er spielte mein Trio sehr hübsch; es war eine mir zugedachte Ueberraschung. Bei dieser Gelegenheit hörte ich zuerst, daß das Unwohlsein Ihrer lieben Frau einen ernsteren Charakter angenommen hat. Doch scheint sie ja zum Glück schon auf der Besserung. Gebe der Himmel, daß die entscheidenden Tage glücklich vorübergegangen sind! Bitte lassen Sie uns bald ein Wort — hoffentlich der Beruhigung — hören! Mit Sander sprach ich neulich wegen Ihrer Ballade. Heute sagt er mir, daß er Ihnen bereits darüber geschrieben habe. — „Der Erbe von Morley" war vorigen Mittwoch zum dritten Male angesetzt. Aus dem war sehen Sie schon, daß wieder nichts daraus wurde. Abermals volles Haus — um 3 Uhr Nachmittags sagte abermals der Tenorist Wacker ab, da er einen neuen Anfall seines Uebels bekam. Trotzdem daß „Der Wasserträger" gegeben war, mit dessen unsterblicher Musik mein armer „Erbe" sich wahrlich nicht zu konkurrieren erlaubt, ließ sich ein großer Teil des Publikums das Geld herausgeben und verließ verstimmt das Haus. Jetzt ist Frau Peschka auf Urlaub, dann kommt Wachtels Gastspiel: Also vor 4—6 Wochen kann die Oper nicht sein — wenn es dazu kommt! Ich habe mich geärgert, trotzdem ich an derartige Enttäuschungen gewöhnt bin. — Daß Ihnen die Dekorationsskizze soviel Not macht, bedaure ich aufrichtig, können Sie nicht eine briefliche Anfrage an Kerkhoven richten, ob er sie hat? Doch nun Lebewohl! Lassen Sie uns bald wissen, wie es Ihrer lieben Frau geht. Hoffentlich gut! — Die Meinen grüßen herzlichst, Frau und Kinder.

In alter Freundschaft
der Ihrige
F. v. Holstein.

Das nächste, nach mehr als Monatsfrist an den Freund gelangende Schreiben weiß im Gegensatze zu diesem aber einmal allerhand Erfreuliches zu berichten:

Lieber, verehrter Freund! L. d. 12. 4. 73.
Eben kommt Ihr Brief nebst Sendung." (zweifellos die gewünschte Dekorationsskizze) „Fast hätte ich schon früher an Sie geschrieben, denn ich hatte allerdings Sorge — nicht um den Verlust der Dekorationsskizze, sondern um Ihre liebe Frau. Nun lese ich zu meiner großen Freude, daß es ihr gut geht, und daß Sie eine schwere Zeit wirklich und glücklich überstanden haben. Freilich Schonung wird noch immer erforderlich sein. Sie fragen freundlichst nach dem Ergehen meiner Geisteskinder, und da muß ich Ihnen Allerlei erzählen. Viermal (schreibe: viermal!) war ich nach Gotha vom Herzog eingeladen, einer Aufführung des „Heideschacht" beizuwohnen, viermal ward wegen plötzlicher Hindernisse die Aufführung abgesagt.

Vorigen Sonntag saß ich mit meiner Frau schon im Coupé, die Lokomotive pfiff — da ward mir noch das abermals absagende Telegramm eingehändigt! Dafür habe ich nun aber auch einen Orden bekommen und morgen soll ich nun aber abermals nach Gotha fahren, entweder um den Haideschacht zu hören oder doch, mich zu bedanken! In Hannover scheint die Oper recht gut zu gefallen haben. Gunz[1] schrieb an eine Freundin von uns, sie hätte so gut gefallen, wie es nach der wenig vorzüglichen Besetzung kaum zu glauben wäre. Das freute mich einesteils, denn ein ordentliches Werk muß auch durch eine mittelmäßige Aufführung nicht totgemacht werden können. Ich freute mich übrigens, nicht dort gewesen zu sein, trotzdem man mich in absentia gerufen hat. Der Hirson, den Stägemann so gerne gesungen hätte, war ein zu unbedeutender Sänger. Wie wenig Mühe man sich mit der Oper gab, können Sie daraus ersehen, daß am Tage der ersten Aufführung der Kapellmeister mich ersuchte, ihm eine Adresse für Glocken anzugeben, da die vorhandenen nicht stimmten. Bei den zwei ersten Aufführungen war ferner kein Textbuch in Hannover zu bekommen, da man vergessen hatte, welche kommen zu lassen. „Der Erbe von Morley" ist nun hier wirklich einmal vom Stapel gelaufen, die Vorstellung war recht hübsch, die Aufnahme sehr freundlich. Am zweiten Ostertage zu Ehren des Musikertages (für dessen Mitglieder 300 Billets reserviert waren) sollte die Oper wiederholt werden. Aber so wohl darf es einem Komponisten nicht werden, deshalb ist Frau Peschka krank geworden und es ist so gut als gewiß, daß die Oper nicht sein kann. In Weimar soll sie noch im Frühjahr heraus, die Kräfte dort sind nicht ersten Ranges, aber das Ensemble harmonisch, das Orchester vortrefflich und Lassen ein feiner Dirigent. Von Braunschweig weiß ich nichts weiter, und werde auch vorläufig keine Schritte weiter tun. Während mir so allerlei Gutes und Uebles passierte, habe ich meine neue Oper wieder vorgenommen und den letzten Akt (in der Skizze) wesentlich umgestaltet, was ihm hoffentlich gut tun wird. Im Stillen fortarbeiten, das stählt am besten gegen alle äußeren Aufregungen. Dennoch freue ich mich auf den Sommer, auf unser stilles Oberstorf, wo man von keinen Aufführungen und Rezensionen was hört! Meine Frau ist recht erkältet, sonst geht es uns wohl. Die Bestellung an Sander soll ausgerichtet werden. Nochmals besten Dank für die Besorgung der Dekorationsskizze. Mit besten Grüßen der Meinigen auch an Ihre liebe Frau

Ihr aufrichtig ergebener F. v. Holstein.

Ein düsterer Grundton klingt durch den nächsten Brief: die Trauer des auch als Freund „echten", aufrichtigen und tief empfindenden Künstlers:

Oberstorf, d. 23. 7. 73.

Lieber, verehrter Freund!

Das war ein glücklicher Gedanke von Ihnen, mir hierher noch einmal zu schreiben. Ich kann Ihnen die aufrichtige Freude darüber nicht besser beweisen als durch augenblickliche Antwort. Ihren Mai-Brief habe ich wirklich erhalten, und hatte vor, Ihnen von hier aus gleich zu antworten. Wenn es unterblieb, so war allerdings nicht Unwohlsein schuld daran, aber auch nicht Leichtsinn und Vergeßlichkeit. Gleich die erste Zeit unseres hiesigen Aufenthaltes wurde uns durch sehr traurige Nachrichten getrübt, die all unser Denken und Fühlen in Anspruch nahmen. Ein sehr lieber, langjähriger Freund von uns ist in der Frische seiner Kraft, noch in den Dreißigern stehend, uns, den Seinen, seinem umfassenden Wirkungskreise entrissen worden durch einen jähen, plötzlichen und selbstverschuldeten Tod: Hofrat Albert v. Zahn in Dresden, früher Direktor des Museums in Leipzig. Wir danken ihm unendlich viel. Er war es, der den Sinn für bildende Kunst in Leipzig aufblühen machte. Er richtete Vorlesungen ein im Kunstverein; von ihm stammt der Plan, die Loggia mit Fresken zu schmücken; er war es, der die bäuerliche Kunstindustrie förderte und dem Kunsthandwerk die rechte Bahn wies: Von ihm stammt die Holzmalerei, von der Sie Proben bei uns sahen, von ihm die darauf bezüglichen Vorlagen in Musterbüchern. Dazu war er uns der treueste, anhänglichste Freund, begabt für Poesie und Musik, gefeiert und geliebt überall, ein wahres Lieblingskind des Schicksals. Aber er verbrauchte seine Kraft vor der Zeit. Von Leipzig ging er nach Weimar, wo er das neue Museum einrichtete. Von dort nach Dresden. Einen Ruf nach Berlin schlug er aus. In Dresden hielt er beliebte Vorlesungen über bildende Kunst, richtete ein Gewerbe-Museum ein und ward noch zuletzt Direktor einer Gewerbe-Zeichenschule. Die Ernennung zum Galerie-Direktor an Schnorr's Stelle stand dicht bevor. Vor 14 Jahren" (Tagen?) „hatte er sich verlobt mit einem reizenden, lieben Mädchen, seiner Kusine, die uns allen längst wert und anziehend war. Er, der stets gesund, stets bis zum Uebermaß in angespannter Tätigkeit war, bekam dann plötzlich Anfälle von Melancholie und ahnte selbst ein beginnendes Gehirnleiden. Er behauptete den Seinigen gegenüber, nicht mehr Herr seiner Gedanken zu sein, nicht mehr schlafen zu können. Der Arzt verordnet ein Seebad. Auf der Reise nach Wien besuchte er in Marienbad seine Braut, um mit der Familie den Hochzeitstag festzusetzen. Er war feurig, angeregt wie immer, las am Abend noch aus Immermanns Münchhausen die Oberhof-Episode vor — am anderen Morgen findet man ihn tot. Der Wahnsinn muß die Nacht zum Ausbruch gekommen sein. Die Sektion bestätigte die Gehirnkrankheit. Es war ein Wetterschlag wie aus blauer Luft. So furchtbar, so grauenhaft, durch manche einzelne Umstände, daß die Gedanken Tag und Nacht davon erfüllt waren. Sie können denken, wie uns das herumriß, er war einer meiner nächsten, liebsten Leipziger Freunde, der mit Treue, fast mit Zärtlichkeit an mir hing, wie ich an ihm; die Familie steht uns ganz nahe. Es ist entsetzlich. Dann meldete ein anderer Freund, Professor Seydel, uns den Tod seines jüngsten Kindes. Vorgestern kommt die Nachricht, daß David in der Schweiz verschieden — ein immenser Verlust für Leipzigs Musikleben —, gestern ward er in L. bestattet. Dazu hatten wir Sorge um meine Schwiegermama, die noch in L. an Cholerine litt, bei 84 Jahren, bei spukender Cholera, welche in Dresden mehr und mehr auftritt. Jetzt ist die gute Mama aber genesen, und wir hoffen, sie bald bei uns zu sehen. Alle diese aufregenden und betrübenden Nachrichten waren meiner Kur — ich trank hier Marienbad — ebenso wenig günstig wie meinen Arbeiten.

Doch habe ich hier bereits die musikalische Skizzierung der „Hochländer" beendigt und bin mit dem „Canton" genügend zufrieden, um mit den instrumentalen Colorieren beginnen zu können. Es ist eine wahre Lust, so mit Hörnern, Fagotten und Clarinetten herumzuwüten! — Aber das Schreiben ist ein tüchtig Stück Arbeit, zumal da ich langsam schreibe. Doch werden täglich ein paar Partiturbogen auf die Seite gelegt. Vorgestern besuchte uns Gura, unser trefflicher Leipziger Baritonist, und sang mir eine Romanze eine große dramatische Szene und ein Duett mit meiner Frau prachtvoll vor. Ich denke, die Stücke werden ihre Schuldigkeit tun! — Auf der Herreise waren wir in München, und die Leistungen der Oper entzückten mich aufs neue. Es ist wohl jetzt die beste Deutschlands, selbst Wien nicht ausgenommen. Alles geht fein, musikalisch sicher, dramatisch belebt. Fast alle Sänger haben herrliche Stimmen, die dem dramatischen Ausdruck sich willig leihen, so daß dieser nichts gewaltsames, außerhalb des musikalischen stehendes hat. Und die Chöre! So habe ich den Staccato-Chor in a moll in der Rütli-Scene des „Tell" nie gehört, und die Frauenzimmer sangen die Tyrolienne mit einer Nuancierung, als wären's lauter Primadonnen! Bei uns geht ihnen bei der Rückkehr ins Anfangsmotiv immer der Atem aus!

Mir war man sehr freundlich. Der „Erbe" wird nächsten Winter mit trefflicher Besetzung gegeben: Nachbauer-Charles; Kindermann-Godolphin; Schlosser (vorzüglicher Tenor-Buffo) — William; Frl. Stehle — Eveline usw. „Die Hochländer" wünschen sie zuerst, noch vor Leipzig zu sehen; den Winter übers Jahr, was mir ja nur lieb sein kann, da die Leipziger Verhältnisse immer peinlicher am Theater werden. Der Monstre-Prozeß unserer Genossenschaft gegen Haase trägt das seinige dazu bei, zumal ich im Vorstande derselben bin. — Jetzt ist Freund Trefftz hier bei uns, den Sie ja auch kennen. Im August kommen Hauptmanns. Der jüngere Sohn, der in Würzburg studiert, ist ein frischer Junge, der mir sehr lieb ist. Wir leben hier sonst sehr angenehm. Vormittags wird gebadet — das ist mein Haupt-Sommervergnügen. Nachmittags ein Spaziergang gemacht. Abends sind wir oft auf unserem lieben Burgstall-Hüttchen in idyllisch-romantischer Bergeinsamkeit. Da würde es Ihnen gefallen! Wie gerne sähen wir Sie einmal als Gast hier! Aber das Heimweh — —, da wäre es schon ratsamer, Sie kämen einmal mit Frau und Kindern auf 4—6 Wochen her, es gibt hier viele nette, ganz ländliche Wohnungen Dann könnten wir einmal wieder über die Berge mit Ungestüm streifen, wie in unserer Jugend und würden hoffentlich noch nicht zu alt dazu sein. Es ist hier eine prächtig-mannigfaltige Gebirgsnatur. Ich würde Sie führen, und es würde Ihnen wahrhaftig nicht weniger gefallen als Rabenklippen, Molkenhaus oder „die Gegend von Schierke und Elend", die Heimat der „stillen Frau"! — Vorläufig scheint es Ihnen auf dem Garten wohl zu gefallen, und das ist ja die Hauptsache. Da Sie über den Gesundheitszustand Ihrer lieben Frau und der Fräulein Töchter nichts besonderes schreiben, darf ich ja wohl annehmen, daß alle wohl sind. Gott erhalt' es so! So ruf' ich trotz Paul Heyse, dessen Roman „Kinder der Welt" wir jetzt lesen, worin er schopenhauerisch-atheistische Tendenz vertritt, der aber sonst des Anmutigen viel enthält.

Das hat mich aber gefreut, daß Sie Stücke aus dem „Erben" auf Clavier übertragen haben! Ich soll raten, welches zuerst? Das ist nicht leicht für den Komponisten zu wissen, welches seiner für Gesang komponierten Stücke sich am besten der instrumentalen Umkleidung bequemt. Ich denke doch immer die Ballade im zweiten Akt. Wollen Sie die Stücke nicht drucken lassen? Sander nimmt sie gewiß, Haertel vielleicht, da der „Erbe" noch nicht sehr viel Credit hat.

Jedenfalls müßten Sie Härtels die Stücke zuerst anbieten, und müßten diese für alle Fälle die Erlaubnis zu anderweitiger Veröffentlichung erteilen, da sie das Arrangementsrecht mit erworben haben. Doch nun genug. Ich denke dieser Brief kann schon für zwei

[1] Damals Tenor in Hannover.

gelten, und Sie sind mir nicht böse über mein Schweigen. Zeigen Sie es durch baldige neue Nachricht von Ihnen. Mit besten Grüßen von den Meinigen und auch von mir an Ihre liebe Frau in alter Treue Ihr

F. v. Holstein. Oberstorf bei Sonthofen
Station Immenstadt Bayern.

NS. Abt war in Leipzig. Mich zu besuchen, fand er keine Zeit, ließ mir aber durch seinen Sohn sagen, er werde den „Erben" ganz bald in Angriff nehmen. — Offiziell weiß ich noch nichts.

(Fortsetzung folgt.)

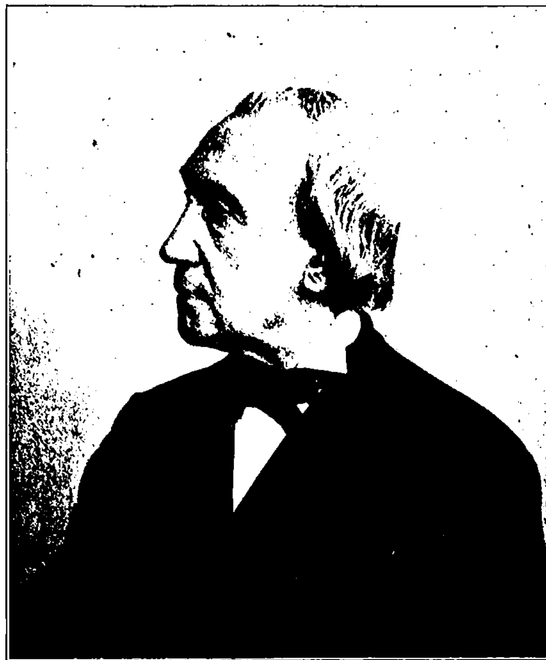
Balladisches bei Robert Franz.

Zu seinem 30. Todestag (24. Oktober 1892).

Von Dr. Leopold Hirschberg.

Unter den Meistern des deutschen Liedes hat sich, nächst Johannes Brahms, Robert Franz am nachdrücklichsten und ausgiebigsten mit der Pflege des Volkslieds befaßt. In seinen Gesprächen mit Waldmann[1] ist häufig die Rede davon; wenn er unsere „heutigen" Volkslieder in seiner derben Weise als „Schund, Gassenhauer, Leierkastenmotive, blasse Abdrücke von Reflexionen" (G, 13) bezeichnet, so weckt das in mir, der ich seit Jahren gegen das moderne Operetten-Unwesen Front mache, ein Echo wohltätigster Befriedigung. Dieser positiven Aeußerung steht nun allerdings eine scheinbar negative in einem Brief an Erich Prieger[2] gegenüber:

Nun bitte ich Sie aber, mir es auf mein Wort zu glauben, daß ich mich niemals um Volkslieder, namentlich um deren Melodien, gekümmert habe, mithin gar nicht in der Lage sein konnte, ihren Stil zu imitieren — wobei wahrscheinlich nicht viel Gescheidtes herausgekommen wäre.



Robert Franz.

Erstens muß man den Zusammenhang berücksichtigen, in dem diese Worte zu dem Vorangehenden stehen; Ambros und Lobedanz nämlich hatten ihm „vorgehalten", daß zwei seiner Lieder ein böhmisches, bezw. norwegisches Volkslied wären. Zweitens muß man den Schluß des Briefes beachten, in dem es heißt:

Nun ersuche ich Sie aber dringend, nicht jedes meiner Worte auf die Goldwage zu legen, sondern ihren Sinn so weit als möglich zu nehmen.

Drittens wird diese immerhin etwas auffällige Briefstelle durch die Werke des Meisters selbst — wie wir sehen werden — widerlegt. Sie findet endlich ihre wahre Erklärung in folgender mündlicher Mitteilung (G, 1):

Man muß nicht Musik zu den Gedichte machen, sondern die Musik muß gleichsam aus dem Inhalt des Gedichts herauswachsen, die Musik muß den Inhalt des Gedichts wiedergeben; — das, was das Gedicht will oder sagt, muß auch die Musik aussprechen, das Gedicht muß in der Musik aufgehen, — so kann es kommen, daß eine Komposition eines Deutschen, die den Inhalt eines schottischen Liedes wahr wiedergiebt, aussieht, als sei sie selbst schottische Musik, eine schottische Melodie[3].

Die Zahl der von Franz komponierten Volksliedtexte beläuft sich auf 14; 2 davon sind für Chor, alle übrigen für eine Singstimme gesetzt. Nach den Nationalitäten geordnet ergeben sich 10 deutsche (darunter 4 schwäbische), 2 böhmische und je 1 aus Krain und Schottland. Es sind dies folgende:

1. Ich weiß ja, warum ich so traurig bin.
2. Es ist mir wie den kleinen Waldvögelein zu Muth.
3. Meine Mutter hat gewollt.
4. Der Lenz ist angekommen.
5. Könntst du meine Aeuglein sehn.
6. Es ist ein Schnee gefallen.
7. Das Lieben bringt groß Freud'.
8. Mei Mutter mag mi net.
9. Mei Schätzel das hat mi verlassen.
10. Herziges Schätzle du.
11. Wie schienen die Sternlein so hell.
12. Ach, ihr Wälder, dunkle Wälder.
13. Wozu, wozu mir sein sollte das Aug'.
14. Wie traurig sind wir Mädchen dran.

Dazu treten dann „Sechs deutsche Lieder aus dem 15. und 16. Jahrhundert", deren Melodien altdeutschen Volksliedern entnommen und die von Franz nur harmonisiert sind:

1. Ach Gott! wie fällt das Meiden.
2. Mein Pferd ist am Huf so schwer.
3. Es taget vor dem Walde.
4. Ich armer Mann, was focht mich an.
5. Ach Elslein, liebes Elslein mein.
6. Dich meiden — nein, ach nein!

Leider ist die Mehrzahl der letzten Gruppe von Franzens Leib- und Magenpoeten Wilhelm Osterwald „umgedichtet". Vielleicht sind wir auch berechtigt, Martin Luthers Lied „Die beste Zeit im Jahr ist mein" (für Chor) in diese Abteilung zu fügen.

Warum wir das alles so genau, fast pedantisch registrieren? Weil das, was wir unter „Ballade" verstehen, seine letzte Wurzel im Volkslied hat, und nur der Tondichter, der in das Wesen dieser naiven Kunst eindrang, den Ton der Musik-Ballade zu finden vermag. Darum ist Uhland der Klassiker der Balladen-Dichtung, Loewe der des Balladen-Gesanges. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß jeder Volkslied-Freund und -Kenner notgedrungen ein Balladen-Komponist sein müsse. Gerade Brahms ist ein Beweis dafür, und auch Robert Franz. Die eigentümliche Mischung von Naivität und Phantastik, von kindlicher Frömmigkeit und schlichter Reinheit war eigentlich nur Karl Loewe eigen; und so ist er denn, wenn auch vielen der Andern hin und wieder ein Meisterstück auf diesem Gebiete gelang, eigentlich ohne jeden Nachfolger geblieben.

Ueber die Schönheit der Franzschen „Volkslieder", wie wir sie kurz nennen wollen, auch nur ein Wort zu verlieren, ist überflüssig; die Akten darüber sind geschlossen. Zu der wirklichen Ballade aber fand er nie ein Verhältnis, wenn er auch in den siebziger Jahren die „Romanzen und Balladen" eines gewissen Grimmer, gänzlich unbedeutende Stücke, empfehlend herausgab (G, 55). Von Loewe ist in den Gesprächen nie die Rede, desto mehr von Schubert und Schumann, auf denen er ja seine Kunst aufbaute, um sie in seinem Sinne fortzuführen. Es ist deshalb sehr charakteristisch, daß die wenigen „balladischen" Stücke seines großen Liederwerks auch in der Wahl der Dichter direkt an Schumann anknüpfen. Unter acht diesbezüglichen finden wir drei Eichendorffs, vier Heines und einen Uhland; bei Loewe tritt (unter etwa 400 Balladen) Eichendorff niemals, Heine ein einziges Mal (Der Asra) auf. Loewe fand überhaupt keinen der „Romantiker", deren letzter gewissermaßen Heine ist, als Textdichter für Gesangsballaden geeignet; sie ließen eben das reine Balladenwesen so sehr in der „Romanze" verschwinden, sie stellten so häufig die Idee höher als das Faktum, daß der von Loewe begründete „Stil" nicht zur Entfaltung kommen konnte.

---

[1] Da wir das Buch dieses „Eckermann": „Robert Franz, Gespräche aus zehn Jahren veröffentlicht von Dr. Wilhelm Waldmann" (Leipzig 1895) noch öfters zitieren werden, sei es der Kürze halber mit G bezeichnet.

[2] „Ueber Dichtung und Musik. Drei Briefe von Robert Franz. Mitgetheilt von Erich Prieger." (Berlin 1901, S. 11.)

[3] Siehe auch Franzens Brief vom 27. I. 73 auf Seite 23 dieses Heftes. D. Schriftltg.

Dieser „Stil“ nun, den ein so naiv aus innerster Seele schaffender Künstler natürlich nicht auf Grund theoretischer Erwägungen, sondern völlig unbewußt, von innerer Notwendigkeit geleitet, schuf, besteht, kurz gesagt, in einer Erhöhung des Volkslieds, und mußte, da die Ballade ja nur ein Abkömmling desselben ist, darin bestehen. Das beiden Gemeinsame ist die strophische Form, das Erhöhte eine Reihe von Veränderungen der strophischen Melodie, für die Spitta die sehr glücklich gewählte Bezeichnung „Umbiegungen“ anwendet. Dadurch wird sie dem wechselnden Inhalt des Gedichts, dem Fortschritt der Erzählung angepaßt, ohne daß ihr Grundwesen zerstört wird.

Franz sagt selbst (G, 32) daß „seine Lieder gleichsam durch die Kunst idealisirte Volkslieder seien“. Um so leichter und ungezwungener wird er bei Vorwürfen balladischen Charakters diesen Stil festhalten und einer strengen Balladen-Aesthetik gerecht werden. Betrachten wir die acht Stücke im einzelnen, so werden wir erkennen, daß er seinem Prinzip nie untreu wird.

Bei einem, „Altes Lied“ (von Heine, Op. 39, Nr. 6), haben wir sogar seine eigene Erläuterung (G, 69):

Anfangs ist es ganz einfach, fast balladenartig gehalten, dann wird die Begleitung gleichsam variirt (Sommernacht, Klagelieder), der Zug geht durch den Wald, die Tannen rauschen, — immer voller wird die Begleitung, die Elfen singen, — es klingt hoch oben, es klingt unten. Zuletzt: „der Mond hält eine Rede,“ — (Pause), — die denkt man sich selbstverständlich, Schluchzen, Stöhnen, Glockentöne.

Also schon vor 40 Jahren beklagt sich der Meister mit Recht darüber, daß niemand das Werk kenne! Es ist in der Tat eine Schande, daß in diesem langen Zeitraum noch keine Besserung des Geschmacks eingetreten ist. Die Dichtung stellt eine echt Heinesche Veränderung von Rückerts „Süßes Begräbnis“ („Schäferin, ach wie haben sie dich so süß begraben“) dar; bei Rückert alles in reinstem arkadischen Wesen, bei Heine am Schluß schärfste Ironie. Aber die Musik gleicht dies aus und verklärt das seltsam-gespenstische Nachtbild. In demselben Opus befindet sich Heines „Frühlingsfeier“ (Op. 39, Nr. 1), jene berühmte Adonis-Klage, die schon in den Worten einen wilden Zug von Bacchantinnen erkennen läßt; wieviel mehr in den Tönen! Die düstre, traurige Tonart b moll, das sehr bewegte Zeitmaß, ein Bild der Unruhe, des wirren Hin- und Herstürmens (G, 113) — ihr Sänger, welche Toren seid ihr, daß ihr euch solcherlei entgehen laßt!

Die beiden noch übrigen Heine-„Balladen“ Franzens sind „Childe Harold“ (Op. 38, Nr. 3) und „Durch den Wald im Mondenscheine“ (Op. 8, Nr. 3). Bewunderungswürdig ist in ihnen der Grundton getroffen: ein majestätisches Unisono im ersten, die langsam segelnde Barke mit dem toten Dichter malend; ein wie auf Spinnenfüßen dahinhüpfendes Scherzo im anderen, mit bezaubernden Harmonien und einer über alle Maßen geistreichen Taktwiederholung in der letzten Strophe, um das lächelnde Nicken der Elfenkönigin zu versinnbildlichen.

Zwei der Eichendorff-Dichtungen (Op. 35, Nr. 4 und Op. 51, Nr. 9) tragen die Ueberschrift „Romanze“, die dritte (Op. 8, Nr. 2) „Meeresstille“. Sie unterscheiden sich von den Heine-Balladen darin, daß sie in der sogen. Sonatenform (Spitta), die auch Loewe mehrfach verwendete, komponiert sind; sie bestehen aus einem Haupt- und einem besonders melodischen Seitensatz. Daß die Art gerade dieser Dichtungen ein solches Vorgehen, das nur scheinbar von der Volksliedweise abweicht, rechtfertigte, werden wir bei Franzens feinsinniger Durchdringung des Stoffes ohne weiteres annehmen dürfen. In der Romanze „Und wo noch kein Wandrer gangen“ (auch von Mendelssohn mit der Ueberschrift „Das Waldschloß“ komponiert) singen die schönen Waldfrauen ihr sinnbetörendes Lied; die ganz auf Moll gestellte Romanze „Zur ewgen Ruh sie sangen die schöne Müllerin“ zeigt (ebenso wie die erste) einen auf unzugänglichem, schroffem Felsen[1] stehenden Jäger, der zum Begräbnis der Geliebten einen herzzerschneidenden Trauergesang bläst und dann spurlos verschwindet[2]. In beiden ist die Rückkehr zur Anfangsmelodie tiefsinnig und bedeutungsvoll. „Meeresstille“ trägt als Vortragsangabe noch besonders die Worte „Im Balladenton“; sie ist ebensowenig gewürdigt wie Loewes seltsame Freiligrath-Ballade „Meerfahrt“, der sie in jeder Hinsicht ganz auffallend ähnelt, sicherlich, ohne daß beide Meister eine Ahnung von ihren Werken hatten. Hier tönt im Seitensatz die Harfe des schlafenden Seekönigs, während der Hauptsatz ein Wellenmotiv bringt, dessen selbst Richard Wagner sich nicht zu schämen hätte.

Franzens einzige Uhland-Ballade ist „Der weiße Hirsch“ (Op. 32, Nr. 3), für vierstimmigen Männerchor geschrieben. Gerade die Betrachtung dieses Werkes ist von höchstem Interesse, da es auch Loewe, und zwar ebenfalls für Männerchor[1], komponiert hat. Man erkennt sofort die gewaltige Ueberlegenheit des Balladen-Klassikers, dem diese Form zur zweiten Natur ward, und der mit einer köstlichen Leichtigkeit in ihr schaltet. Da es drei Jäger sind, die den weißen Hirsch erlegen wollen, wählt Loewe ein Solo-Terzett und einen dreistimmigen Chor; damit rückt er den köstlichen Vorgang, mit gleichem Humor wie der Dichter, mitten ins Leben hinein. Die Chorstimmen vertreten bei ihm gewissermaßen die Stelle des antiken Chors, indem sie das von den Solisten Gebrachte teils wiederholen, teils mit kurzen, aber desto bissigeren Bemerkungen begleiten. Auch Franz führt für die drei Berichte der Jäger Solostimmen ein, aber ein Solo-Quartett, das in diesem Falle nicht nur nichts besagt, sondern vielmehr verwirrend wirkt, da der Geist ja auf die Dreizahl eingestellt ist. Die Pianissimo-Wiederholung des Husch husch, Piff paff und Trara durch den Chor, sowie das dreimalige Hineinhauchen eines leisen Baßsolos in die Chor-Erzählung wirken zwar ganz originell, vermögen aber über die oben berührten Mängel nicht hinwegzubringen.

* * *

Franz wird mit dem heutigen Tage „frei“. Fast möchte ich bezweifeln, ob die heutigen Verleger sich dies zu Nutze machen werden; die Modernen mit ihren so häufig die Gesetze der Aesthetik verletzenden Produkten scheinen für unsere Zeit weit geeigneter zu sein. Schon 1881 sagt Franz (G, 9):

Meine Harmonien sind wie die der Alten ganz wie von selbst durch die Melodien entstanden, indem sich ein Ton nach dem andern wie magnetisch der Melodie gegenüberstellte, — die Neueren kleben wohl einen Accord neben den anderen, daher das Unklare ihrer Harmonien.

Aehnliches an anderer Stelle (G, 30):

Heute ist leider die Kunst dahin gekommen, in gewissen virtuosen Fertigkeiten und in Effekten ihr Hauptstreben zu suchen. Grundlage aller Kunst ist Naivetät, wo die fehlt, da ist nichts los.

Fügen wir also zu unseren so vielen Hoffnungen auch noch die einer Rückkehr zum Alten und Schönen.

Drei unveröffentlichte Briefe des Tondichters Robert Franz.

Mitgeteilt von Seb. Röckl.

Die drei Briefe, im Original in der Handschriften-Abteilung der Münchener Staatsbibliothek befindlich, sind an Georg Scherer gerichtet, der sich durch seine Sammlungen „Deutsche Volkslieder“, „Alte und Neue Kinderlieder“ und „Kinder-, Jäger-, Soldaten- und Volkslieder“, sowie durch seinen „Jungbrunnen“ bei groß und klein zahlreiche Freunde erworben hatte.

Hochgeehrter Herr u. Freund!

Indem ich für die freundliche Zusendung Ihrer schönen Gedichte herzlich danke, spreche ich zugleich meine große Bereitwilligkeit aus, diesen oder jenen Ihrer dichterischen Stoffe mit Musik begleiten zu wollen. Freilich bin ich in den letzten Jahren wenig zur Liederkomposition gekommen, weil ich mich fast ausschließlich mit der Herstellung und Bearbeitung Bachscher Vokalsachen beschäftigt habe: sobald mir diese Zeit und Muße vergönnen mich in meiner Persönlichkeit wieder genügend zu sammeln, denke ich mit frischen Kräften die alte Lieblingsbeschäftigung von neuem aufzunehmen. — Ich

[1] „Da steht ein Fels so kühle, Wo keine Wandrer gehn.“
[2] „Und Keiner weiß, wo er blieb.“ (Rom. 1.)
„Man hat seit dieser Stunde ihn nimmermehr gesehn.“ (Rom. 2.)

[1] Enthalten in Bd. 1 meiner Sammlung „Carl Loewes weltliche Chöre“ (Hildburghausen bei Gadow).

weiß nicht, ob Ihnen eines meiner Liederhefte, das zum Teil Gedichte aus Ihrem Volksliederbuche entlehnte, in die Hand gekommen sein mag. Es entstand wesentlich infolge des lebhaften Eindruckes, den mir jene treffliche Sammlung seiner Zeit schaffte und ich wäre sehr gespannt zu erfahren, was Sie zu ihm wohl meinen mögen. Die gang u. geben Volksweisen wollten mir nie recht gefallen, indem ich fast überall ein fatales Mißverhältnis zwischen Wort u. Toninhalt wahrzunehmen glaubte: sicherlich entsprechen die zu allgemein gehaltenen Melodien wenig der tiefsinnigen Bedeutsamkeit der Texte, die mir auf eine größere Vertiefung der Harmonie hinzuweisen schien. Das wahre deutsche Volkslied existiert nach meiner Ansicht nur in den alten Chorälen, die sich ja wesentlich aus dieser Gattung rekrutierten. Luther u. seine Zeitgenossen hatten sehr gut begriffen, daß ein Hauptmoment des Erfolges der Reformation in dem glücklichen Griff, mit dem sie jene lebensvolle Strömung des alten Volksgesanges auszubeuten wußten, liegen würde. So sind uns diese Weisen, die von der tiefsten Innerlichkeit überströmen, freilich in modifizierter Gestalt, erhalten worden u. ich ging in meinen Kompositionen von Auffassungen aus, die mit jener Richtung in engster Verbindung stehen. Sehen Sie einmal die Sachen[1] gelegentlich darauf an; jedenfalls erhalten sie unter diesem Gesichtspunkt erst die rechte Beleuchtung.

Mit den herzlichsten Grüßen
Halle d. 8. Mai 61 Ihr
Rob. Franz.

*

Hochgeehrter Herr Doktor!

Soeben erhalte ich in Ihrem Auftrage ein Exemplar der neuen Auflage der „deutschen Volkslieder". Unter dem besten Danke dafür fällt es mir schwer aufs Herz, daß ich gegen Sie noch in alter Schuld bin: Sie waren vor mehreren Jahren so freundlich, mir Ihre gesammelten Dichtungen zu schenken und ich war unartig genug, auf diese Gabe mit keiner Silbe zu antworten. Leider kränkelte ich die ganze Zeit, welche derartige Verstöße wider die gute Sitte leicht aufkommen ließ. So wenig sie mit dieser Erklärung gerechtfertigt sein sollen, spricht letztere doch vielleicht entschuldigend bei Ihnen vor. Wollen Sie nachträglich meinen verbindlichsten Dank noch annehmen? — Was nun die „deutschen Volkslieder betrifft", so macht Ihnen die Auswahl der Texte wieder hohe Ehre. Ueberall erblickt man die feine sichtende Hand, welche kundig das Rechte in Ausdruck und Wendung zu ergreifen weiß. Der musikalische Teil der Sammlung ruht mir aber zu ausschließlich auf der Basis des modernen Tonsystems: Dur und Moll sind ja mehr Produkte der Kunst als der unmittelbaren Natur. Nach meinem Dafürhalten gründet sich der Volksgesang auf die Elemente der alten Kirchentöne u. deutet die neuen Tonarten mehr an, als er sie ausführt. Leider ist diese Urgattung gegenwärtig fast verschwunden — was von ihr überhaupt noch existiert, ist im protestantischen Choral auf- u. untergegangen. Sollte Ihnen das eine oder andere der von mir komponierten Volkslieder je zu Händen gekommen sein, so wird dessen musikalische Behandlung meine Ansicht besser illustrieren als es Worte zu tun vermögen. Damit will ich aber in keiner Weise behauptet haben, daß ein derartiger Ausdruck im Herzen des Volkes, wie es gegenwärtig schlägt, einen direkten Anklang finden werde: jene verschollenen Laute können nur vermittelst einer Durchbildung, die Altes u. Neues umfaßt, reproduziert werden.

Es sollte mich freuen, wenn Sie dieser abweichenden Ansicht eine flüchtige Aufmerksamkeit schenken könnten: etwas Wahres ist gewiß an ihr.

Mit der Versicherung der größten Hochachtung u. Verehrung
Ihr
Halle d. 21. Okt. 67. Rob. Franz.

*

Sehr geehrter Herr!

Indem ich Ihnen für die freundliche Zusendung der Volkslieder meinen aufrichtigsten Dank sage, muß ich doch leider zu meinem großen Bedauern hinzufügen, daß ich für immer die Beschäftigung mit musikalischen Dingen zu meiden haben werde. Was schon längst zu befürchten stand, ist jetzt wirklich eingetreten: mein Gehör versagt mir vollständig den Dienst. Auch an ein Arbeiten von Innen heraus darf ich nicht mehr denken, weil mein Leiden rein nervöser Art ist. So schwer es mir werden wird, kann ich der Welt das Geständnis doch nicht länger vorenthalten, daß sie mich in Zukunft unter die Toten zu werfen hat. Sollten jedoch meine Lieder von diesem herben Geschick nicht sofort betroffen werden, dann verdanken sie es gewiß nur der Tatsache, daß sie von Elementen erfüllt sind, die mit dem deutschen Volksliede in innigster Beziehung stehen; letzteres war im Grunde genommen doch nur die Quelle, aus der jene ihre beste Nahrung zogen . . .

Mit der Versicherung der größten
Halle 27. Jan. 1873. Hochachtung
Ihr
Robert Franz.

[1] Rob. Franz Op. 23: Sechs Gesänge nach Texten deutscher Volkslieder für eine Singst. mit Beglt. des Pianoforte: 1. Mein Schätzel das hat mich verlassen. 2. Es ist mir wie den kleinen Waldvöglein. 3. Meine Mutter hat's gewollt. 4. Ich weiß ja, warum ich so traurig. 5. Der Lenz ist angekommen. 6. Könntest du meine Aeuglein sehen.

Martin Plüddemann.

Zu seinem 25. Todestag.

Von Heinrich Cassimir (Karlsruhe).



Ich muß mich nun während der Kur (! höchste Eisenbahn!) sehr schonen, darf nur von Zeit zu Zeit korrespondieren. Es ist aber Zeit, daß ich bald scharf anfangen muß zu schriftstellern, denn wovon soll ich leben im Sommer; für mich geschieht Nichts!" Diese Worte M. Plüddemanns[1] enthüllen die Tragödie eines Lebens, das aus sonnigen Kindertagen über einen kurzen Höhenweg des Glückes führte, um dann, verdüstert durch Krankheit und Unverstandensein in Einsamkeit und Elend zu endigen.

Im Elternhaus zu Colberg erhielt der begabte Junge die ersten tiefen Eindrücke, die für den späteren Musiker von entscheidender Bedeutung wurden. Der Vater, Konsul und Schiffsreeder, veranstaltete in seinem gastfreundlichen Haus allwinterlich Opernaufführungen mit Künstlern und Dilettanten; auch Kammermusik und die Balladenkunst des befreundeten Karl Loewe fand Pflege, da das öffentliche Musikleben Colbergs noch sehr unentwickelt war. Aber das Liebste für Martin blieb die Militärkapelle, deren Mitglieder bald mit ihm „gut Freund" wurden und ihm die geheimnisvollen Wunder ihrer Instrumente erklärten. Das ungezwungene Treiben in der freien Natur, Schwimmen in der Ostsee und Segelsport belebten die Phantasie und kräftigten den Körper des Knaben.

Mit 15 Jahren spielte er — mehr oder weniger auf eigene Faust — Beethoven; dadurch wurde die Beschäftigung mit Musik, bisher nur nebenbei betrieben, in ernsthaftere Richtung gelenkt. Bald ging es ans Vierhändigspielen und Komponieren und der Sechzehnjährige erklärte zum Schrecken der Eltern und Entsetzen der „vornehmen Kreise", Musiker, Dirigent werden zu wollen. Die Kämpfe und Aufregungen jener Zeit ließen nach eigenem Bekenntnis tiefe Spuren, Groll und Mißtrauen in der Seele zurück. Als Siebzehnjähriger vertauschte er das verhaßte Gymnasium mit dem Leipziger Konservatorium. Das Klavierspiel blieb nach wie vor mangelhaft, aber Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation und Orgel wurden fleißig studiert. Zu Reinecke ging der junge Musiker nur einmal in die Kompositionsstunde; die feine, geistvolle Persönlichkeit des Meisters zog ihn zwar an, sein Unterricht stieß den inzwischen „Wagnerianer" Gewordenen ab! Jahrelang gab es für ihn nur ein Studium, eine Leidenschaft: Wagners Tondichtungen und Schriften. „Wagners Riesengröße schien meine Schaffenskraft völlig lahm gelegt zu haben." Da hörte er von Eugen Gura zum ersten Male Loewes „Prinz Eugen", und nun vertiefte er sich in die Werke des Balladenmeisters, ohne sich vorläufig zum eigenen Schaffen angeregt zu fühlen. 1875 lernte er in Berlin Wagner kennen und folgte seiner Einladung, in Bayreuth den Proben und den drei Aufführungen des „Rings" beizuwohnen. Früchte jener herrlichen, erkenntnisreichen Tage sind drei Schriften Plüddemanns: „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth", „Staatshilfe für Bayreuth" und „Aus der Zeit für die Zeit". Sie wurden von den Anhängern des Meisters mit Begeisterung gelesen, von den andern aber totgeschwiegen oder verlästert. Die Ideale, die sich der junge Musiker vom Kapellmeisterberuf erträumt hatte, wurden ihm am Stadttheater St. Gallen so gründlich zerstört, daß er kurz entschlossen dieser Tätigkeit den Rücken kehrte. Bei Julius Hey in München entwickelte er 1879 seine Stimme zu einem vollen, markigen Bariton. Auch die eigene Schaffenskraft erwachte wieder; neben Liedern und Chorgesängen entstand die erste Ballade „Jung Dieterich". Leider war das Glück nur von kurzer Dauer. Der strenge Winter 1879/80 veranlaßte eine Reihe von schweren Erkältungen und von Plüddemanns kräftiger, metallischer Stimme blieben nur Reste zurück. Eine Reise nach Italien brachte zwar keine Besserung, aber vielerlei neue Anregungen, besonders einen längeren Besuch in Neapel bei Rich. Wagner. Zum letzten Male sah Plüddemann den Meister 1882 bei den „Parsifal"-Aufführungen in Bayreuth.

[1] Brief an Theodor Röhmeyer v. 13. Juni 1897.

Das Studium von Wagners Lebenswerk führte ihn auch zu Schopenhauers Philosophie, die ihm bis zum Tode in allen Lebensnöten eine wahre Trösterin blieb. Sein herrlicher Gesang „Arthur Schopenhauer" ist ein Zeugnis tiefsten Dankes an den einsamen Weisen! — Immer klarer erkannte der Tondichter seinen Weg und wandte sich fast ausschließlich der Ballade und musikalischen Epik zu. Die Verleger verhielten sich ablehnend; schließlich gab er seine ersten drei Werke auf eigene Kosten heraus. Eugen Gura begann, die wirkungskräftigen Schöpfungen öffentlich zu singen, der Tondichter schrieb in München vielgelesene Kritiken, die Chorvereine führten seine „altdeutschen Lieder" auf — alles schien sich zum Guten zu wenden. Da zwang ihn die wankende Gesundheit, München zu verlassen und einen ruhigen Aufenthaltsort zu suchen. Landsberg a. Warthe brachte wieder Kräftigung; hoffnungsvolle Schüler veranlaßten den Komponisten, nach Berlin überzusiedeln. Aber der Plan, seine Balladen durch die eigenen Schüler in der Reichshauptstadt an die Oeffentlichkeit zu bringen, wurde durch die ablehnende Kritik vereitelt. Der verbitterte und gänzlich mutlose Künstler nahm eine Dirigentenstelle in Ratibor i. Schl. an. Nach vielem Bedenken gab er eine Auswahl seiner Balladen in einem Band heraus. Und nun kam 1890 nach so vielen Enttäuschungen wieder eine Hoffnung auf bessere Zeiten! In Wien, Graz, Stettin und besonders in England (durch Albert Bach) wurden die Werke erfolgreich aufgeführt und teilweise mit vollem Eingehen auf Stil und Eigenart aufgenommen. Plüddemann zog als Gesanglehrer nach Graz. In rascher Folge erschienen nun die übrigen Balladenbände. Aber allmählich erlahmte das Interesse für die Balladenkunst. Trotz der eifrigen Werbearbeit seiner Freunde und Schüler konnte der Komponist keinen stärkeren Widerhall mehr finden. Auch Gura und P. Bulß, der Berliner Bariton, ließen sich leider durch ablehnende Kritik in ihrem verdienstvollen Wirken stören. Bei zunehmender Verschlimmerung seines körperlichen Befindens hatte Plüddemann in den letzten Jahren schwer zu kämpfen. In Berlin (1895) hoffte er immer wieder auf Anerkennung seines Schaffens und auf Besserung seiner Gesundheit. Alle Bewerbungen um eine feste Anstellung waren vergebens. „Ich werde hier ausgeschunden (!) nach allen Kanten und verdiene grad' so viel, daß ich anständig leben kann; wenn aber die Saison vorbei, dann ist abermals guter Rat teuer!" schreibt er in jenen traurigen Tagen[1]. Ein qualvolles Nervenleiden trat immer heftiger auf, seine Kraft ging zu Ende. Die Bilder des Vierundvierzigjährigen zeigen einen ergrauten, müden, gebrochenen Mann. Am 8. Oktober 1897 starb er einsam und verlassen in Berlin. Ein Band von E. Th. A. Hoffmann lag aufgeblättert neben dem Totenlager. —



Martin Plüddemann.

Wenn wir heute die Werke des Vergessenen überblicken, so sehen wir, daß ihnen die drei Jahrzehnte seit ihrer Veröffentlichung nichts von ihrer naiven Jugendfrische und Kernhaftigkeit haben nehmen können. Gerade, wenn man lange nichts von Plüddemann gehört hat, so ist man erstaunt über die kraftvolle, gesunde und erfrischende Wirkung dieser echt volkstümlichen, vornehmen und klangschönen Musik, deren Vorzug nicht nur in einer außerordentlich treffsicheren Charakteristik und einer vorbildlichen Textbehandlung und Deklamation besteht, sondern nicht zum wenigsten in ihrer weitgeschwungenen, aus der Dichtung herausgewachsenen Melodik und der meisterhaften thematischen Gestaltung. Auf den Kunstanschauungen Loewes und Wagners fußend, schuf dieser eigenwillige, an Leib und Seele deutsche Künstler, eine Reihe von Balladen und großen Gesängen, die unbedingt den Höhepunkt der neueren musikalischen Epik bilden. Kein Musiker nach ihm hat ihn auf diesem Gebiete erreicht! Die besondere Begabung Plüddemanns kam gerade den Forderungen der Ballade außerordentlich entgegen, der Betonung des Heldischen und der Charakteristik, der Volkstümlichkeit (im künstlerischen Sinn!), der „Anschaulichkeit" im Motivischen und der Herausarbeitung scharfer Gegensätze. Bei Plüddemann ist überall das Prinzip des Sprachgesangs in überlegener Meisterschaft durchgeführt, mit außerordentlicher Gestaltungskraft ist die Rede des Dichters ins Melodische gesteigert, nirgends erscheint die Singstimme „aufgeklebt", zwanglos durchdringen und ergänzen sich die Gesangsmelodie und die symphonische Gestaltung des Klavierparts! Ich nenne nur einzelne, besonders bedeutende Schöpfungen: „Siegfrieds Schwert, Barbarossa, Biterolfs Heimkehr, Volkers Nachtgesang, Des Sängers Fluch, Das Grab im Busento, Der Glockenguß zu Breslau, Der Taucher, Der wilde Jäger; ferner Vineta, Eberhards Weißdorn, die über alles schöne Legende vom Hufeisen, Dantes Traum, Arthur Schopenhauer, Die deutsche Muse" usw. — An all diesen großgedachten und großausgeführten, außerordentlich dankbaren Werken gehen (mit wenigen Ausnahmen) die deutschen Sänger achtlos vorüber! — Nur mit schmerzlicher Bewegung kann man die Vorreden Plüddemanns zu seinen Balladenbänden lesen. Aus diesen meisterhaft geschriebenen Einführungen spricht die ganze Not des Schaffenden, die Sorge um sein Lebenswerk, das heiße Bemühen, durch größte Deutlichkeit und Eindringlichkeit den Sänger und den Pianisten für sich und sein Schaffen zu gewinnen. Es wäre aber auch wirklich Zeit, die schönen, echt deutschen Gesänge des toten Künstlers wieder lebendig werden zu lassen. Den Sängern erwächst damit eine sehr interessante und dankbare volkserzieherische Aufgabe. Schubert, Schumann, Brahms und Wolf sind mit ihren Liedern nun einigermaßen so weit in das Kulturbewußtsein des deutschen Volkes eingedrungen, daß in den Konzerten schon ein Plätzlein für Meister Martin und seine Balladen frei werden dürfte! Und gerade in unserer ungesunden Zeit mit ihren häufig so unwahren und selbstgefälligen lyrischen Ergüssen dürfte eine eingehendere Beschäftigung mit der kräftigen Kost unserer älteren Dichter und ihres Balladenmeisters Martin Plüddemann nur von Nutzen sein!

[1] Brief an Theodor Röhmeyer aus Schöneberg bei Berlin (ohne Datum. Jahr 1895).

Deutsch-österreichische Künstlerbilder.[1]

Von Prof. Josef Lorenz Wenzl (St. Pölten).

Alexander Zemlinsky.

Das „Nervenbündel" hat ihn ein gutgemeintes Witzwort genannt. So unruhvoll, nervösbewegt, voll sprühenden Lebens der ganze kleine Mann im Leben und am Dirigentenpult ist, so geistreich, von modernem Aesthetentum durchtränkt, überspitzt, aggressiv, und doch wieder am Schönen haftend ist Zemlinsky der Komponist. Es ist, als hätte er aus dem Verkehre mit Mahler seine Lebensgebärde gefunden, die rücksichtslose Art, das Drauflosgehen, die ständige Angriffsbereitschaft, die witzige, ironische Kritik, die hellaufflammende, sich selbst verzehrende an eigenen und fremden Nerven rüttelnde Begeisterung.

Er hört nicht Musik, er lebt sie. Daß eine solche Natur an einem Wiener Operettentheater auch nur eine Woche leben

[1] Anmerkung der Schriftltg. In dieser Reihe sind bereits erschienen: im 41. Jahrgang: Hermann Grädener (Heft 1), Arnold Schönberg (Heft 8), Richard Stöhr (Heft 17); im 42. Jahrgang: Kamillo Horn (Heft 10); im 43. Jahrgang: Franz Schreker (Heft 4), Robert Fuchs (Heft 23). Weitere Artikel folgen.

konnte?! Ich glaube, daß er heute noch die Musik dieser düsteren Lebensperiode als physischen Schmerz empfindet.

Dann kam das erfolgreiche Jugendwerk, eine Oper, deren Wiener Aufführung ich nicht selbst gesehen habe, die ihm aber einen Kreis von Freunden schuf. Was ich aber gesehen habe, war Zemlinskys Tätigkeit an der Volksoper in Wien. Nur eine Natur wie Zemlinsky konnte sich so wütend in eine Sache verbeißen, so restlos für die Interessen anderer arbeiten. Dort wurde aus ihm was er ist — ein Eigener, Eigenwilliger.

Zemlinskys Werke zeigen reinmoderne Fassung. Das Fahrige, Stürmisch-Ruckartige, die tiefe Innigkeit der Geigenkantilene, das Wühlen im Orchesterklang und Orchesterdetail sind Seiten seines Wesens. Ohne das böse Wort von der Kapellmeistermusik andeuten zu wollen, haftet ihm aber der Mangel an, daß er alle neuzeitlichen Kniffe an der Quelle durch Einstudieren und Dirigieren an der Volksoper, Hofoper und als Direktor in Prag beobachtet hat. So gibt es kaum einen jüngeren Musiker, der die Technik der modernen Instrumentation so beherrscht, wie Zemlinsky. Ich als sein Schüler in Instrumentationslehre kann das am besten beurteilen. Und diese Virtuosität aller Orchesterwitze und -kniffe seit Adams Zeiten ist wieder der Mangel an Zemlinskys dramatischem Schaffen. Er sieht die Vorgänge durch die Orchesterbrille. Wie der alte Sebastian mit einer Doppelfuge schlafen ging und mit einer vierfachen Fuge aufstand, so denkt Zemlinsky jeden Gedanken erst durch das Orchester durch, er lebt nicht ohne Orchester. Manchmal dünkt es fast, als würde er die Geister, die er rief, nicht los, und das sind die relativ wenigen Stellen, in denen der Mensch Zemlinsky schweigt und der zum Leben erwachte Automat Orchester an seiner Stelle komponiert. Die Stellen aus der stillen Angst geboren, ja nur kein von Richard Strauß in barocker Stunde geschaffenes Kinkerlitzchen zu versäumen.



Alexander Zemlinsky.

Die sechs Gesänge Op. 13, ebenso der 23. Psalm, zeigen reinen, von Reflexionen unbeschwerten Zemlinsky. Es sind wirkungsvolle schöne Gesänge, voll breiter Stimmungselemente und voll pastoser Akkorde. Die Akkordik ist durchaus neuzeitlich, Zemlinsky ist nicht umsonst der Schwager Schönbergs. Wie weit der gegenseitige Einfluß dieser Kraftnaturen ging, ist schwer zu sagen. Den Schönbergschen Maßlosigkeiten geht Zemlinsky mit vornehmen Geschmacke aus dem Wege. Das zweite Streichquartett Op. 15, voll von rhythmischem Getriebe, ist ein aufbrausendes, temperamentvolles, in seiner Orchestertechnik, dem Kammerstil entwachsenes Werk, von riesenbreiter Diktion und großer Schwierigkeit. Und so zeigt sich fast in jedem Werke der gewollte Zug ins Monumentale, der aus unserer jungen Generation nicht herauszubekommen ist. Die vielen widersprechenden Elemente im Schaffen Zemlinskys machen es begreiflich, daß ihm, so guten Namen er sich erwarb, der Publikumserfolg ferne blieb. Seine letzten großen Arbeiten: „Kleider machen Leute" und „Eine florentinische Tragödie", das eine Buch von Leo Feld, das andere nach Wildescher Dichtung, tragen viele viele Stellen von großer Schönheit durch ein Meer sattesten Orchesterklanges. Stilistisch weniger gelungen scheint mir die Vertonung des Feldschen Buches. Die Biedermeierhandlung von dem, einen ganzen Ort düpierenden Schneiderlein, stand meinem Gefühle bei der Aufführung folgend, in ihrer Zartheit in Widerspruch zu dem massigen Orchester. Charakteristisch treffsicher sind alle das großmaulige Schneiderlein malenden Partiturstellen, tiefer Eindruck wahrster gefühlter Lyrik wurde mir aus den Melodiebogen der den Knoten lösenden Schlußszenen, in der das tiefserniedrigte Schneiderlein gleichsam durch Mitleid erlöst wird. — Die florentinische Tragödie steht in engerem Zusammenhang zur Zemlinskyschen Technik. Die schwüle Erotik der ersten Szenen im Rahmen der blendenden Wildeschen Dialektik, in ihrem rücksichtslos fast rüden Aufdecken niedrigster Instinkte hat Zemlinskys große Begabung alle Farben seiner Palette entlockt. Es ist das Milieu der am Blut sich erregenden Frauenbestie, ein Sumpf, an den der pathologisch veranlagte Wilde sein ganzes Talent verschwendete, darin er mit Vergnügen plätscherte.

Bianka und Salome sind Zwillingskinder ein und derselben Mischehe von kranker Phantasie und sensationeller Effekthasche. Lassen wir die Salome von R. Strauß als Kraft- und Genieprobe eines jeder, auch der abstoßendsten Aufgabe gewachsenen Meisters gelten, der Schluß der Salome „man töte das Weib" mag als rechtfertigende Lösung für dieses Problem gelten, die florentinische Tragödie mit ihrem ebenso pointierten Schluß ist widerliche Textgrundlage. Mit den Worten „Warum hast du mir nicht gesagt, daß du so stark", sinkt Bianka (in zarter! Begeisterung steht in der Dichtung) an die Brust des bisher gehaßten und verachteten Gatten, den sie erst liebt, seit er seinen Nebenbuhler erwürgt hat. Wie Wilde in nichts zurückschreckt, zur Erreichung seines Wortbildes selbst blasphemische Aeußerungen herreißt, um nur Wirkung zu erzielen, so folgt Zemlinsky mit seinem ganzen imponierenden Können liebevoll jeder Zeile des Buches. Ein Lehrbuch der Instrumentation und moderner Orchesterfarbe ist diese Partitur! Und am Ende fragen wir schaudernd, ist die zarte Innigkeit der letzten Partiturseite mit ihrer idealisierten Perversität vom Musiker wirklich so tief erfühlt, oder ist das Technik, kühle, leidenschaftslose Technik, — ohne jede Reflexion: Der Ring der in Deutschösterreich in schwerer geistiger Arbeit kämpfenden am großen Bau der deutschen Kunst arbeitenden Tonkünstler wäre nicht geschlossen, wenn Zemlinsky fehlte, der kleine Mann mit dem eisernen Willen, der kühn in der florentinischen Tragödie die Hand ausstreckt nach Richard Strauß' des Musikkönigs Krone.

Auch dieses Künstlerbild wollen wir nicht abschließen ohne zusammenfassendes Urteil. Zemlinsky ist ein Könner, aber ein Werdender, wie mir scheint ein Verbitterter, einer, der eine sanfte, liebe Stimme in sich trägt, der aber schreien und toben muß, sich gebärden muß, um gehört zu werden. Man höre ihn, man lasse den atemlos Stürmenden sich besinnen und ich glaube, er könnte Werke schreiben, Werke, bei denen weder der Ehrgeiz noch die Kapellmeisterei ihm über die Feder zucken und dann wird ihn Volk und Kritik nicht mehr bloß achtungsvoll grüßen, sondern lieben. Kunstwerke sollen nicht Kraftproben sein, sondern Liebesdienste.

Deutsches Operngastspiel in Buenos Aires.

Von Johannes Franze (Buenos Aires).

Für Buenos Aires war die Verpflichtung eines deutschen Ensembles, das Richard Wagners „Parsifal" und den „Ring des Nibelungen" zum erstenmal in der Ursprache sang, ein Wagnis. Zwar ist durch die den Namen des deutschen Meisters tragende argentinische Konzertgesellschaft „Wagneriana" unter Führung Lopez Buchardes und S. Grassis sowie durch den maßgebenden Teil der argentinischen Presse schon seit Jahren in anerkennenswerter, selbstloser Begeisterung für die Aufführung der Wagnerschen Musikdramen in der Originalfassung Stimmung gemacht worden. Gleichwohl blieben beträchtliche Hindernisse zu überwinden: der überwiegend in italienischer Tradition gebildete Geschmack unseres Publikums, überhaupt der äußerst starke

Einfluß des Italienertums auf das gesamte, in jugendlich-stürmischer Aufwärtsentwicklung befindliche geistige und kulturelle Leben Argentiniens. Walter Mocchi, der Impresario unseres ersten Theaters, nahm das Risiko auf sich und — siegte auf der ganzen Linie. Der Erfolg war triumphal und überstieg selbst sehr hochgespannte Erwartungen. Er macht — und das erscheint als das wichtigste Ergebnis der diesjährigen Opernspielzeit — die dauernde Einrichtung einer deutschen Sektion neben der italienischen am Colontheater sehr wahrscheinlich und erfüllt damit hoffentlich eine sehr alte Forderung der führenden musikalischen Kreise von Buenos Aires, die bisher nur Theorie geblieben war.

Walter Mocchi hatte ein Ensemble engagiert, das seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit nach sicher sehr ungleich zusammengesetzt war, aber doch einige der markantesten Vertreter Wagnerschen Bühnenstils aufwies, über die Deutschland augenblicklich verfügt. Felix Weingartner konnte als Dirigent seine vor zwei Jahren in Argentinien begonnene Arbeit fortsetzen. Er kann den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, Wagners al fresco-Stil in Südamerika von den Schlacken italienischer Tradition befreit und ihn zum erstenmal in seiner Urform zu eindrucksvoller Gestaltung gebracht zu haben. Sein Name wird daher mit der Geschichte des Entwicklungsprozesses unseres Opernwesens untrennbar verknüpft bleiben. Die fortreißende Frische und Impetuosität seines ungebrochenen Temperaments gaben den Aufführungen Schwung und äußere Abrundung. Die argentinische Presse feierte ihn als berufenen Bahnbrecher Wagnerschen Geistes. Weingartner ist als Operndirigent in erster Linie Rhythmiker. Die Gleichförmigkeit seiner vorwiegend schnellen Tempi und die nicht restlos durchgeführte Gliederung der Wagnerschen Tonarchitektur blieben als hemmendes Moment bestehen. Als Komponist konnte er sich auch hier nicht durchsetzen. Seine einaktige Oper „Die Dorfschule", gut instrumentierte Kapellmeistermusik, fand eine sehr kühle Aufnahme. Neben ihm bewährte sich sein Vertreter und Schüler, Dr. Ludwig Kaiser, als erfahrener, eigene Wege gehender, meisterlicher Dirigent. Von den Darstellern muß an erster Stelle Helene Wildbrunn, die hochdramatische Sängerin der Berliner Staatsoper, genannt werden. Mit einer unerhörten Gesangskunst, mit einer psychologischen Vertiefung und Vergeistigung ohnegleichen enthüllte sie in priesterlicher Selbstentäußerung das brünstig-unbrünstige Feuer einer Künstlerschaft, die jedes materiellen Zuges entkleidet war. Ihre Kundry und Brunhilde, über alle Beschreibung groß und tief angelegt, waren vielleicht zu sehr selbstlose Hingabe an das Werk, als daß sie bei unserem auf äußerlichen Effekt abgestimmten Publikum in ihrer ganzen Bedeutung erfaßt werden konnten. In dem in allen Lagen unerhört schönen Sopran der Wildbrunn findet jede Gefühlsregung ihren kongruenten, vollplastischen Ausdruck. Die ganze Stimme ein Register. Trotzdem könnte man von der Unendlichkeit der Nuancen sprechen. Lotte Lehmann von der Wiener Staatsoper feierte als Sieglinde, Freia und Gutrune Triumphe. Ihre von inneren Gluten gespannte, außergewöhnlich schöne timbrierte Stimme, die überlegenem, scharfem Kunstverstand gehorcht, und eine Darstellungsgabe von unwiderstehlich bezwingender Plastik, schufen bewunderungswürdige Leistungen. In dieser Reihe verdienen noch genannt zu werden: Dr. Emil Schipper, der Bariton der Wiener Staatsoper und der Münchner Prinzregentenfestspiele, sowie Carl Braun, der Bassist der Berliner Staatsoper. Dr. Schipper hinterließ durch seinen „von seligsten Genusses Schmerz" durchzuckten, in vulkanisch-glühendes Pathos getauchten Amfortas und durch die tiefbeseelte Monumentalgestalt seines Wotan sowie seinen glänzend charakterisierten Günther stärkste Eindrücke. Der Bariton Schippers, dessen obere Register durch ihren lichten, hell schimmernden Klang bestechen, wird hoffentlich im nächsten Jahr Wagners „Hans Sachs" und Marschners „Hans Heiling" zu tönendem Leben in Argentinien erwecken. Carl Braun schuf in seinem Gurnemanz, Fasolt Hunding, Fafner, vor allem aber in seinem grausig-düsteren Hagen Gestalten von scharfer Prägnanz. Der Umfang und die Schulung seiner Stimme sowie die restlose geistige Durchdringung des Stoffes ließen keine Wünsche offen. Walter Kirchhoff hatte als Darsteller beim argentinischen Publikum große Erfolge. Seine Bühnenerfahrung, die ihn allerdings mitunter zu groben Effekthaschereien fortreißt und seine heroische Ausdauer (er sang den „Siegfried" in einer Woche viermal) verdienen warme Anerkennung. Trotzdem mußte vieles in seiner Darstellungsart befremden, da es reichlich „frisiert" schien. Stimmlich ist Kirchhoffs Tenor im Niedergang. Es fehlt ihm heute der blühende Schmelz und die Ausgeglichenheit der Register. Nur in der scharf metallischen Höhe leuchtet noch ein gewisser Glanz. Die begabte Altistin Alice Mertens von der Wiener Volksoper verfügt über sehr gutes, besonders durch die Pastosität der Tiefe einnehmendes Material, das allerdings noch gewisse Härten im Lagenwechsel zeigt. Schauspielerisch fehlt ihr vorderhand noch die eigene geistige Profilierung (Waltraute). Als Gesamteindruck läßt sich jedoch mit Freuden feststellen, daß die junge Künstlerin im Aufstieg begriffen ist. Rudolf Bandler von der Wiener Volksoper fand sich mit den ihm wenig liegenden Partien des Alberich im „Ring" viel besser, ab als man erwarten konnte. Für die laufende Spielzeit muß er als Fehlengagement bezeichnet werden, dessen Verantwortung der Vertreter der Konzertdirektion, Daniel in Madrid, trägt, welcher die Verträge abschloß. Man hofft, Bandler, der eine glänzende Begabung für das Komische in einem Konzert der „Wagneriana" bewies, im nächsten Jahr als Beckmesser wiederzusehen. Hans Bechstein schuf einen mit vielen fein überlegten Einzelzügen charakterisierten Mime, dem indes das Konsequent-Berechnende in der Gesamtanlage fehlte. Das Rheintöchterterzett hatte in der Altistin M. Jäger-Weigert (Berliner Staatsoper) eine sehr kultiviert singende, und in Maria Deimann eine verläßliche Stütze. Leider versagte die Sopranistin Helene Hirn (Münchner Staatsoper), deren Stimme flackert und zu Detonierungen neigt. Die kleineren Partien waren schlecht und recht von Italienern besetzt. Die Inszenierungen des Colon stehen auf einem Standpunkt von vor dreißig Jahren. Dr. Karl Wildbrunn, der für einige Aufführungen verantwortlich zeichnete, konnte nur das Allerärgste verhüten. Die italienisch singenden Chöre leisteten im „Parsifal" Ausgezeichnetes.

Bei den hohen Ansprüchen, die das argentinische Publikum vor allem an Stimmschönheit der Sänger zu stellen gewohnt ist, bei dem „Tonfanatismus", mit dem hier jede gesangliche Leistung gewertet wird, erübrigt es sich zu sagen, daß nur die allerersten Vertreter ihres Faches für Argentinien geeignet sind, die hohe Kulturmission zu erfüllen, die jeder deutsche Künstler in Südamerika auf sich nimmt. Buenos Aires ist als Kunststadt eine absolut internationale Plattform, auf der seit Jahren die größten Sänger der Welt um die Palme ringen. Wenn dieses Jahr das italienische Ensemble mit Ausnahme Gabriele Besanzenis, der phänomenalen Altistin, und der Tenöre Lázare und Fleta sowie des Basses Cirine versagte, so ist das Ausnahmeerscheinung. Es ist sicher, daß in der nächsten Opernspielzeit Italien seine allerersten Vertreter senden wird, um die Scharte wieder auszuwetzen. Aus diesem Grund ist die Forderung, daß das Allerbeste gerade gut genug für Buenos Aires ist, im jetzigen Zeitpunkt, mit Rücksicht auf den kommenden Entscheidungskampf um die Behauptung des gewaltigen Erfolgs der deutschen Kunst, nur gerecht und billig. Jeder deutsche Künstler sollte sich in erster Linie dieser idealen Kulturaufgabe, die er zu erfüllen hat, bewußt sein. Es handelt sich bei Gastspielen in Südamerika infolge veränderter klimatischer Verhältnisse und von europäischer Stabilität weit entfernten Organisationsschwierigkeiten um künstlerische Höchstleistungen, die ungeheure Anforderungen an die physischen und seelischen Kräfte des Einzelnen stellen. Die deutsche Kunst steht heute im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses in Argentinien. Die geradezu phantastischen Erwartungen, mit denen das argentinische Publikum der Feuerprobe deutscher Bühnenkunst im nächsten Jahr entgegensieht, müssen um jeden Preis erfüllt werden.

Auch das Konzertleben bekam namhafte Befruchtung durch die Gastspiele der deutschen Künstler. Die „Wagneriana" veranstaltet einen Zyklus deutscher Liederabende, in denen der deutsche Kunstgesang zum erstenmal in würdiger Weise zu Worte kommt. Bis jetzt fand ein Lieder- und Arienabend Dr. Emil Schippers statt, der die wunderbare Eignung des Künstlers besonders für die deutsche Ballade (Carl Löwe) bewies und dem hervorragenden Sänger durch die wahrhaft kongenialen Vorträge von Marschners Arie des Hans Heiling „An jenem Tag" und der Ansprache des Hans Sachs aus den „Meistersingern" wahre Beifallsorgien einbrachte. Außerordentliches Interesse fand das Konzert Rudolf Bandlers, das unter dem Titel „Humor im Liede" eine Reihe sehr geschickt zusammengestellter Proben des Humors im deutschen Kunstgesang seit J. S. Bach bot. Bandler besitzt für dieses Gebiet eine außerordentlich feine Gabe, mit sehr sparsamen, immer hochkünstlerisch bleibenden Mitteln den behäbig-altväterischen Humor oder die Skala des Leicht-Ironisierten und Satirischen zum bezwingenden Ausdruck zu bringen.

Den Höhepunkt der Spielzeit werden die Konzerte der Wiener Philharmoniker bilden, die unter Leitung Felix Weingartners in Brasilien mit brausendem Jubel aufgenommen worden sind. Sie werden in Buenos Aires eine Serie von Orchesterkonzerten und eine zyklische Aufführung des „Rings" veranstalten — bisher ging jedes Werk leider einzeln in Szene —, die den Charakter des Festspielmäßigen tragen sollen.

Der Max Reger-Zyklus in Stuttgart.



Die erste Tat der Stuttgarter Ortsgruppe der Max Reger-Gesellschaft war die Veranstaltung eines „Max Reger-Zyklus" mit zwei Kammerkonzerten und einem Orgelkonzert. Das Programm, ohne Orchester, Lied und Chorwerke, bewies, wie sehr man gerade durch Kammermusik und Orgelwerke, Regers bedeutendste Schaffensgebiete, das Verständnis und die Liebe für Reger wecken und vertiefen kann. Das gilt besonders auch dann, wenn man weniger „große" und schwierige als die in Stuttgart gebotenen (etwa die duftigen Trios Op. 77 oder 141, frühere Klavierstücke u. a.) bieten will oder aus technischen Gründen bieten muß.

Den Zyklus leitete die jüngste und klangreichste, dem Verständnis auch am weitesten entgegenkommende der drei Klarinettensonaten, die in B dur Op. 107, ein. Der hervorragende Klarinettist Philipp **Dreisbach**, ein Meister der Kantilene, ein Bläser von wunderbarer Zartheit des Piano und Pianissimo, dabei ein trefflicher Künstler im Gestalten, war ein idealer Interpret der Sonate, ihm mit vielleicht ein wenig zu kräftigen Farben am Klavier zur Seite Max Pauer. Die c moll-Violinsonate Op. 139, in den letzten Tagen der glücklichen Meininger Zeit entstanden, von leiser Wehmut durchzogen, aber im Scherzo von befreiender Fröhlichkeit, brachte das in ganz prächtiger Harmonie zusammenspielende Ehepaar **Möckel** ausgezeichnet zum Vortrag. Max **Pauer** schloß den ersten Abend

mit einer technisch und geistig überlegenen Wiedergabe der unvergänglichen Bach-Variationen ab. — Das gewaltige Klavierquartett in d moll Op. 113 leitete den zweiten Abend ein. Ein Riesenwerk! Welch unerhörtes, niezufriedenes und nimmermüdes Drängen nach der Höhe, welch leidenschaftliche Ausbrüche im ersten Satz, welch trotziger, barscher Humor im Vivace, welch wunderbare Ruhe dagegen im Larghetto! Max Pauer mit Karl Wendling, Philipp Neeter und Alfred Saal brachten das Quartett zu großzügiger, schwungvoller Aufführung, wenn auch manches zu kurz gekommene Ritardando, manche etwas eilig genommene Fermate die Gesamtwirkung ein wenig beeinträchtigte. So relativ einfach sich die Suite in G dur Op. 131 c für Violoncello allein dem Verständnis gibt, so große technische Schwierigkeiten hat sie für den Spieler. Der Cellist des Wendling-Quartetts Alfred S a a l packte das Werk kräftig, ja robust an, worunter leider die Schönheit wie die Reinheit seines Tones litt. Das Wendling-Quartett, das stets mit besonderer Wärme und sehr früh schon für Regers Schaffen eingetreten ist, ließ, trefflich von Hans Köhler und Rudolf Berthold unterstützt, als Abschluß des zweiten Abends das merkwürdigerweise sehr selten gespielte F dur-Sextett Op. 118 in unvergleichlicher Schönheit erstehen. Das duftige Vivace, besonders aber das wundersame Largo gehören zum Besten, was Reger je geschrieben.

Das Orgelkonzert bestritt der Mannheimer Orgelvirtuose Arno L a n d m a n n mit der Fantasie und Fuge über B—A—C—H Op. 46, der über den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme" Op. 52, 2 und dem Op. 73 „Einleitung, Variationen und Fuge über ein Originalthema" in fis moll. Landmann, ein Orgelspieler von phänomenalem Können, zeigte sich als ganz hervorragender Reger-Interpret. Am wenigsten mochte mich noch seine Auslegung der Bach-Fantasie zu fesseln; da schlug Landmann in der Fuge ein Tempo ein, das ihr nicht vorteilhaft ist. Dagegen erstrahlte die herrliche „Wachet auf"-Fantasie in schönem Lichte und die fis moll-Variationen wurden zu einem mächtigen Erlebnis. Wie schade, daß man dieses gigantische Werk infolge seiner eminenten technischen Schwierigkeit so selten zu hören bekommt. Es ist eine der tiefsten und inhaltschwersten Offenbarungen des Regerschen Geistes, voll mystischen Sehnens, voll der seltsamsten Reize, bald erschütternd klagend, bald voll gläubiger Inbrunst singend. Eine wahrhaft große, dämonische Schöpfung, die vor mehr als zwanzig Jahren entstanden, sich uns doch jetzt erst allmählich zu erschließen beginnt. H. H.

Musikbriefe

Augsburg. Auch bei uns ist eine Hochflut von musikalischen Darbietungen. Als Errungenschaft erwähne ich an erster Stelle: die Beibehaltung der einige Zeit infolge unzulänglichen Besuches in Frage gestellten Volkssymphoniekonzerte, welche das städt. Orchester unter der großzügigen Leitung seines Kapellmeisters Jos. Bach veranstaltete. Mozart und Beethoven bildeten den klassischen Bestand der Konzerte. Ein Abend stand im Zeichen Franz Liszts und brachte außer einigen symphonischen Dichtungen (Hunnenschlacht, Orpheus, Les Préludes) den Totentanz, eine Paraphrase über „Dies irae" für Klavier und Orchester, und das A dur-Konzert. Die beiden letztgenannten Werke wurden von Prof. Ed. Bach (München) mit hinreißendem Temperament zu Gehör gebracht. Im Rahmen dieser Konzerte kam auch unter Mitwirkung des Männer- und Frauenchors der Liedertafel, deren Leitung ebenfalls in den Händen Bachs liegt, das Requiem von Verdi zur Aufführung. Der Dirigent verstand durch seine umsichtige, begeisterte und begeisternde Führung Chor und Orchester zu einem festgefügten Organismus zusammenzufassen, dem es gelingen konnte, die nicht geringen Schwierigkeiten zu überwinden und das herrliche Werk restlos auszudeuten. Ein akustisch günstigerer Raum als unser Ludwigsbau hätte allerdings wohl noch manch intime Klangschönheit zutage gefördert. Die Solisten (Elisabeth Delius, Vilma Lessik, Höfflin und E. Müller) boten zwar imponierende Einzelleistungen, ließen jedoch im Quartettzusammenklang die erforderliche Einheitlichkeit vermissen. — In der deutschen Konzertouvertüre Op. 17 des hier verdienstvoll wirkenden Otto Hollenberg lernten wir eine in Sonatenform klar und wirkungsvoll sich gebende Arbeit kennen, die in ihrer urwüchsigen Frische, in ihren kraftvollen Gegensätzen und klangvollen Instrumentierung von reicher Empfindung, großem Gestaltungsvermögen und solidem, kontrapunktischem Können des Autors zeugt. Das uns schon von der Münchner Bläservereinigung des Nationaltheaters in vollendeter Weise gebotene Bläserquintett B dur Op. 23 von H. K. Schmid, ein Werk von sprühendem Humor, aber auch tiefer Innerlichkeit, gab Mitgliedern des städt. Orchesters Gelegenheit, sich mit Erfolg an der Bewältigung der technischen Schwierigkeiten zu versuchen. Solistisch wirkten in den Symphoniekonzerten Konzertmeister Paepke, der uns L. Spohrs Violinkonzert Nr. 8 (Gesangsszene) in würdiger Form bescherte, und der Solocellist B. Leimer, der dem Violoncellokonzert a moll von Saint-Saëns seine hervorragende Kunst angedeihen ließ. — Das vom Oratorienverein aufgeführte Requiem in G dur für Solostimmen, Chor, Bläser und Orgel von Fritz Klopper, wie Hollenberg Lehrer an der städt. Musikschule, begegnete größtenteils stark befremdeten Gesichtern. Trotz manchen Stellen von wahrhaft bezwingender Innerlichkeit machte es mehr einen sonderbaren als besonderen Eindruck. Dazu trug auch bei, daß der Komponist seinem Werke infolge mangelnder Dirigententechnik ein wenig idealer Ausdeuter war. — Einen ungleich erfreulicheren Einblick in das kompositorische Schaffen Kloppers bekam man durch sein Quartett in a moll Nr. 2, das eine geradezu vollendete Wiedergabe durch das Berber-Quartett (München) erfuhr. Voll schöner fließender Melodik, üppiger Klangfarbe, musikalisch feingefühlter Stimmung und feiner Form wurde es von dem Hörerkreis mit warmer Anerkennung aufgenommen. — Das Leipziger Gewandhausquartett spielte im Rahmen der von der rührigen Konzertleitung Gebrath veranstalteten Meisterkonzerte außer Brahms' a moll Op. 51 Nr. 2 und Beethovens verklärtem Op. 59 Nr. 2 ein vor allem wegen der gewandten kontrapunktischen Verarbeitung der Motive interessantes Quartett Op. 26 G dur von H. K. Schmid. Nicht unerwähnt sei ein Abend des erst vor kurzem neugebildeten Augsburger-Streichquartetts (O. Paepke, B. Walter, W. Leichner, B. Leimer), das mit der Wiedergabe von Beethovens F dur-Quartett Op. 59 Nr. 1 und dem Schubertschen Streichquintett C dur Op. 163 (2. Violoncello A. Streber) Zeugnis ablegte von seinem schon zu achtunggebietender Höhe gediehenen Ensemblespiel. Das Flesch-Trio entzückte ebenso sehr durch sein feines und ausgeglichenes Spiel wie durch den vornehmen Geschmack der Vortragsfolge (Beethoven, Brahms und Dvorak). — Die Solistenkonzerte hatten schweren Stand und manch großer Name erzielte halbleeren Saal. Max Menge (Hamburg) zeigte sich in der a moll-Sonate für Soloviolinе von Max Reger als Geiger von ernsthaften Qualitäten. Ph. Braun-Plendl (München), der sich in Prof. Heinr. Schwartz (München) einen überaus gewiegten Begleiter erwählt hatte, gefiel besonders in der Händel-Sonate F dur, die in solch vollendeter Ausführung noch heute ihre Frische und Lebensfähigkeit bewies. Viel Anerkennung erspielte sich auch Arla Reuz (München) mit der Wiedergabe von R. Schumanns romantischer a moll-Sonate Op. 105. — Ueber die vollendeten Kunstleistungen der Pianisten C. Ansorge, Alice Ripper und J. Pembaur ist wohl nichts Neues zu sagen. Letzterer vermittelte uns einen besonderen Genuß durch das Rondo für zwei Klaviere von Fr. Chopin und das Concert pathétique für zwei Klaviere von Franz Liszt, welche Werke er im Verein mit seiner Gattin Maria Pembaur spielte. — Von B. von Frankenbergs Darbietungen interessierte vor allem W. Niemanns neue Sonate in a moll Op. 60. W. Kempff bot ein für einen Abend fast zu reichhaltiges Programm (Händel, Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, dazu zwei eigene Kompositionen). W. Hülser gefiel recht gut in romantischen Werken von Chopin und Liszt, die dänische Pianistin Ellen Andersson in J. Brahms' bedeutendstem Klavierwerk, den Händel-Variationen (Op. 24). Emmi Braun (München) brachte uns neben Liszts h moll-Sonate die technisch und inhaltlich sehr anspruchsvollen Variationen und Fuge über ein Bachsches Thema von M. Reger. A. Pichler (München) veranstaltete im Ludwigsbau ein Orgelkonzert, in welchem er mit geradezu staunenswerter Manual- und Pedaltechnik, jedoch nicht genügender geistiger Durchdringung Präludien und Fugen von Bach und ein Werk C. Francks „Großes symphonisches Stück" zu Gehör brachte. — Als vollendeter Meister der Königin der Instrumente zeigte sich wie schon so oft der einheimische Organist am Ulrichsmünster Th. Hofmiller. Eine gut gewählte Vortragsfolge (Bach, Reger, Franck, Dvorak, Bossi) gab ihm so recht Gelegenheit, die Registrier- und Kombinationsmöglichkeiten der 73 klingende Register zählenden Ulrichsorgel seinen Zuhörern vorzuführen. Bei aller glänzenden Technik versteht es H. auch den Inhalt eines Werkes ganz zu erschöpfen und die spezifische Eigenart jedes Autors in entsprechende Beleuchtung zu setzen. — Und nun noch einen Ueberblick über die sich zahlreich einstellenden Sangeskünstler! Mit ausgereifter Künstlerschaft konnten aufwarten G. Stückgold, S. Onegin, P. Bender, A. Oestvig. Des letzteren Schülerin, M. Raijdl, erinnerte in ihrer entzückenden Liedgestaltungskunst viel an G. Stückgold. Die Münchner Sopranistin L. Pettavel sang u. a. vier interessante, gediegen gearbeitete Lieder von Waltershausen. Einen blühenden und gut gebildeten Mezzosopran zeigte die jugendliche E. Holzbauer, von Prof. Schwickerath ganz hervorragend begleitet. Eine herrliche Liedersängerin aus der Welt der Bühne ist auch M. Jerabek (München). Dem einheimischen Tenoristen A. Prestel gebührt das Verdienst, uns mit neueren Liedern von H. K. Schmid und Franz Schreker bekannt gemacht zu haben. — Der Spielplan des Stadttheaters suchte den verschiedenen Geschmacksrichtungen des hiesigen Publikums gerecht zu werden: Mozart (Figaro, Zauberflöte); Lortzing (Undine), Thomas (Mignon), Leoncavallo (Bajazzo), Mascagni (Cavalleria rusticana), Verdi (Maskenball, Othello, La Traviata), Wagner (Tannhäuser, Holländer, Rheingold, Walküre), Humperdinck (Königskinder), Pfitzner (Christelflein), Noetzel (Meister Guido). Hier erstmalig aufgeführt wurde Oberleithners „Der eiserne Heiland". Der stark mit Kinoeffekten durchsetzte Text, dazu die volkstümlich sein wollende, in Wirklichkeit aber kurzatmige Musik fanden eine ziemlich gelassene Aufnahme. Verschiedene Operetten, gute alte und schlechte neue vervollständigten das Spielprogramm. J. K.

*

Olsberg-Bigge (Westf.). (E i n V o l k s m u s i k t a g.) Am Hange eines Berges unweit Bigge ruhen auf einem stillen Dorffriedhof die sterblichen Reste Karl Storcks. Ihm, einem der edelsten und erfolgreichsten Vertreter deutschen Schrifttums, dem unermüdlichen Vorkämpfer für deutsche Kultur und Volksbildung, haben vor Jahresfrist

Freunde und Verehrer ein einfaches und würdiges Grabmal auf dem vorerwähnten Kirchhofe gesetzt, der einige Minuten von dem anmutig im Tal gelegenen, rings von tannenbewachsenen Höhen eingeschlossenen Ort Olsberg liegt, woselbst Karl Storck gelegentlich eines Erholungsaufenthaltes nach kurzer Krankheit in der Vollkraft seines Lebens durch den Tod mitten aus reichstem, fruchtbringendem Schaffen gerissen wurde. Das Andenken an den Verstorbenen glaubte man am besten und sinnvollsten dadurch ehren zu sollen, daß man den Gedenktag an ihn zu einem Volksmusiktag und damit zu einer Verwirklichung eines stets leidenschaftlich gehegten Wunsches Karl Storcks gestaltete: „die segensreiche Kraft des Musiklebens, Musik hinauszutragen in weite Landesteile, hinaus in die kleinen und großen Dörfer und zahlreichen Städte bis zu zehntausend und mehr Einwohnern". In einer Liederstunde im Freien sangen Burschen und Mädchen mit Anmut und Frische Lautenlieder, der gemischte Chor des Musikvereins Neheim-Hüsten ließ Volkslieder in gelungener Wiedergabe hören, Julius Gleixner (Essen), dem ein schöner, umfangreicher Bariton zu eigen ist, trug Lieder zur Laute unter begeisterter Zustimmung vor. Nach einer Gedenkfeier am Grabe Karl Storcks, in der Universitätsprofessor Dr. Dyroff (Bonn) das gewaltige, achtunggebietende Schaffen Karl Storcks in seinen wissenschaftlichen, literarischen und kunstschriftstellerischen Werken würdigte, Schriftleiter Krabus (Elberfeld) der Verdienste Karl Storcks um die deutsche Kultur und Volksbildung gedachte, Musikdirektor Nellius (Neheim) Storcks Wirken und Streben für die deutsche Musik hervorhob, fand ein Vokalkonzert zur Pflege des deutschen Volksliedes unter Musikdirektor Nellius' Leitung statt, in dem in reicher Abwechselung und Fülle Volkslieder und volkstümliche Lieder (u. a. von Brahms, Silcher, Othegraven, Mendelssohn, Schubert, Wolf, Weber, Nellius) durch den gemischten Chor des Musikvereins Neheim-Hüsten und den Männergesangverein „Liederfreund" (Neheim), deren gutes Stimmaterial und gute Disziplin höchste Anerkennung verdient, geboten wurden. Außerdem entzückten Thea Cosack, Ludwig Matern und Julius Gleixner durch Liedervorträge. F. Hatzfeld (Paderborn) sprach in wundervoller Weise über Karl Storck und seine Werke und über das deutsche Volkslied, das dem ganzen deutschen Volke gehöre, dem alle ihre Liebe und Sorgfalt zuwenden sollten. Die glänzenden Ausführungen, die von hoher dichterischer Begabung und liebevoller Versenkung des Redners in das Wesen des Volksliedes Zeugnis ablegten, fanden tiefgreifendes Interesse und dankbare Aufnahme. — Möge das deutsche Volkslied, um das ein wahres kleines Wunder zittert, aus dem uns unseres Volkes Eigenart so rein entgegenleuchtet, das unsere Herzen so innig umfängt und erfüllt, mit dem wir in Freude scherzen und lachen oder versonnen träumen oder vor Sehnsucht und Weh weinen, stets liebevoll gepflegt werden, möge das Beispiel des Olsberger Volksmusiktages Beachtung und vor allem Nachahmung in weiten Kreisen finden! Auch das ist ein Weg zum Aufbau unseres Volkes, zur Bildung einer innerlich begründeten, wahren Volksgemeinschaft! F. Krabus.

*

Zoppot. (Zoppoter Waldoper.) In den Tagen vom 30. Juli bis zum 8. August ging in fünfmaliger Aufführung als eine deutsche Kulturtat ersten Ranges in dem leider immer internationaler werdenden Ostseebad Zoppot Wagners „Siegfried" mit glänzendem Erfolg in Szene. Da die Zoppoter Waldoper in ihrer Art wohl einzig dasteht, ist es vielleicht am Platze, bei dieser Gelegenheit ihre bisherigen Leistungen in Erinnerung zu bringen. Seit dem Jahre 1909 wurden mit Unterbrechungen durch den Krieg aufgeführt: Nachtlager in Granada, Tannhäuser (1. und 3. Aufzug), Das goldene Kreuz, Lobetanz, Die verkaufte Braut, Hänsel und Gretel, Die Maienkönigin (Gluck), Der Zigeunerbaron, Der Freischütz, Bajazzo und Fidelio. Unstreitig die Krönung des bisher Dargebotenen bildete die diesjährige „Siegfried"-Aufführung. Was dabei an Regiekunst und Beleuchtungswundern — die Vorstellungen gehen im Gegensatz zu allen sonstigen Naturbühnen stets abends vor sich —, was in den Leistungen der einzelnen Künstler und des Orchesters mit seinen Dirigenten vollbracht wurde, fand unbestritten allgemeine Anerkennung. Die Rolle Siegfrieds hatte ihre Besetzung in zwei Künstlern von glänzendem Ruf: Heinrich Knote (München) und Fritz Vogelstrom (Dresden). Der Mime von Waldemar Henke (Berlin) war eine ganz hervorragende Leistung, die sich durch besondere Charakterisierungskunst unvergeßlich einprägte. In den Frauenrollen glänzten Melanie Kurt (Berlin) als Brünnhilde und Frau Arndt-Ober (Berlin) als Erda. Die Stimme des Waldvogels wurde abwechselnd von Irene Eden (Mannheim) und Reina Backhaus (Danzig) gesungen. Mit Auszeichnung sind noch zu nennen Werner Engel (Wien) als Wanderer und Otto Helgers (Berlin) als Fafner, sowie auch Desider Zador (Berlin) als Alberich. Als Dirigenten waren Generalmusikdirektor Knappertsbusch (München) und Dr. Heß (Danzig) abwechselnd unter Ueberwindung aller Schwierigkeiten hervorragend tätig. Die künstlerische Leitung und Inszenierung ruhte zum ersten Male in den Händen von Oberregisseur Hermann Merz (Danzig), der im Verein mit den genannten Kräften, wie schon eingangs erwähnt, eine gleich einem Fanal wirkende Kulturtat für das so hart bedrängte Deutschtum im Danziger Freistaat geleistet hat. D.

Kurze Musikberichte

Augsburg. In Augsburg kam gelegentlich eines Symphoniekonzertes des Städtischen Orchesters eine Suite für 8 Streich- und Blasinstrumente von Fritz Klopper zur Uraufführung. Die Komposition stellt ein Werk von unter sich gruppierten, alten Tanzformen nachgebildeten Charaktervariationen dar. Die einzelnen Teile, knapp in den Ausmaßen, sind geistvoll gefaßt, harmonisch und melodisch die Eigenpersönlichkeit verratend, kontrapunktisch interessant und klangvoll instrumentiert. Das Werk löste begeisterten Beifall aus, der neben dem Komponisten auch den Ausführenden unter Kapellmeister Bachs trefflicher Leitung galt.

*

Eisenach. Eine nachahmungswürdige musikalische Feier veranstaltete das Eisenacher Collegium musicum, ein gelegentlich auch die moderne Kammermusik berücksichtigendes Unternehmen, das der künstlerischen Leitung Conrad Freyses untersteht. Die Vortragsfolge enthielt ausschließlich Werke von deutschen Komponisten, die im Weltkriege gefallen sind. Der Eisenacher Siegfried Kuhn stand mit einem talentvollen Streichtrio und mit Altgesängen an der Spitze. Ihm folgten der Düsseldorfer Fritz Jürgens, der Leipziger Erich Feldweg und der Mülhauser Heinrich Bienstock mit Baritongesängen; der Westfale Ernst Kunsemüller mit seiner Spitzweg-Suite und Altliedern und der Wormser Rudi Stephan mit Soprangesängen. Am bedeutendsten wirkten jedenfalls Stephan und Kunsemüller. Freyse widmete den einzelnen Komponisten und ihrem Schaffen einen gescheiten Einleitungsvortrag. Die Veranstaltung wurde von der großen Besucherschaft begeistert aufgenommen. M. U.

*

Halle a. S. Die Stieber-Symphonie-Konzerte im Stadttheater wurden mit einem Berlioz-Liszt-Strauß-Abend glanzvoll eröffnet. Als Neuheit für Halle wurde die an klanglichen Schönheiten und wuchtigen Höhepunkten reiche Alpen-Symphonie von Strauß aufgeführt, deren technische Schwierigkeiten von dem auf 90 Musiker verstärkten Orchester ausgezeichnet überwunden wurden und deren wechselnden Gedankengehalt der Dirigent, Kapellmeister Hans Stieber, sehr wirksam auszulegen verstand. Das Werk fand die beifälligste Aufnahme. Kapellmeister Stieber plant eine ganze Reihe symphonischer Konzerte großen Stils und hat dafür äußerst wertvolle Vortragsfolgen entworfen. Seine neue Oper „Heilig Land", zu der er auch den Text schrieb, wird in der zweiten Hälfte der Spielzeit in Hannover zur Uraufführung kommen und „Der Sonnenstürmer" soll nun auch, seitdem er in Chemnitz und Hannover die Feuerprobe glänzend bestanden hat, in Halle demnächst herauskommen. — Die Philharmonische Gesellschaft hat zu ihrem ständigen Dirigenten mit Beginn der Konzertzeit den Altenburger Operndirektor Dr. Georg Göhler gewählt, welcher sich bereits mit einem altklassischen Abend (Händel-Hasse-Mozart) glänzend einführte. In dem Programmentwurf der Philharmonie sind sodann große Symphoniekonzerte der Dresdner Staatskapelle unter Fritz Busch und des Leipziger Gewandhausorchesters unter Wilhelm Furtwängler vorgesehen und außerdem wird der Kölner Generalmusikdirektor Abendroth erstmalig in Halle als Dirigent erscheinen. Kl.

*

Ingolstadt. Ohne Ueberhebung darf von unserem Konzertverein gesagt werden, daß seine Veranstaltungen sowohl hinsichtlich ihres Programms als der ausführenden Künstler hinter denen weit größerer Städte nicht zurückstehen. Der vergangene Winter stand im Zeichen des Brahms-Bruckner-Gedenkjahres. Vorträge der Professoren von Waltershausen und von der Pfordten führten in das Schaffen der beiden Meister ein. Vorzugsweise Brahms hatte ihr Programm die ideale Liedersängerin Emmi Leisner an ihrem Abend mit August Schmid-Lindner gewidmet, ebenso wie das hervorragende Stuttgarter Wendling-Quartett, dem sich die Pianistin Helene Zimmermann als ebenbürtige Partnerin zugesellte. Neben diesen bereits früher im Verein gehörten Gästen, zu denen auch der ausgezeichnete Schubert-Sänger Friedrich Brodersen zählt, lernte man in Amalie Merz-Tunner (begleitet von Hugo Prokſch) und Emil Graf (begleitet von Ernst Riemann) starke Talente des Sängernachwuchses kennen. Dr. Emil Schipper riß durch seinen herrlichen Bariton zur Bewunderung hin, die Cellistin Judith Bokor und Walter Gieseking, der Interpret modernster Klaviermusik, erwiesen sich als junge Meister ihrer Instrumente. Wohl den Höhepunkt des Musikwinters bildete das Gastspiel des gesamten Chores der Münchner Konzertgesellschaft für Chorgesang, die unter Leitung von Prof. Eberhard Schwickerath a cappella-Chöre in höchster Vollendung vortrug.

*

Graz. Die Grazer Erstaufführung von Josef Marx' Herbstsymphonie durch die Grazer Philharmoniker unter Clemens Krauß war ein glänzender Erfolg. Krauß und Marx wurden unzählige Male gerufen und im ausverkauft überfüllten großen Stefaniesaal gab es im Gegensatz zur Wiener Uraufführung (vor wenigen Monaten) nicht den leisesten Widerspruch gegen den allgemeinen, dröhnenden Beifall. Die hinreißende Melodik und glühende Farbenpracht dieser modernen Pastoralsymphonie übte einen unwiderstehlichen Zauber auf die Hörerschaft aus. Der Tondichter, seit kurzem Direktor der Wiener Musikakademie, kann sich über diesen ungetrübten Erfolg in seiner Heimatstadt aufrichtig freuen. P.

Besprechungen

Lieder.

Armin Knab: Wunderhorn-Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der bekannte, in Rothenburg o. T. ansässige Komponist hat Ruf und Namen nicht umsonst. Ihm eignet, was ein Lyriker braucht: geschmeidigste Feinfühligkeit und die Sicherheit in Gestaltung kleiner, zierlicher Formen. Manchmal sind die Stoffe, deren sich seine musikalische Einbildungskraft bemächtigt hat, seitab und fern vom gewohnten Wege hergeholt, so in einigen Liedern nach Mombert und Stefan George. Auch die Wunderhorn-Lieder, denen er hier musikalisches Leben gibt, atmen zum Teil eine eigenartige, sonst nicht gerade als volksmäßig geltende „Blume"; denn auch „Volkslieder" sind nicht von selber entstanden, sondern von Einzelnen gemacht. Aber man muß es Armin Knab schon lassen: die Art, wie er ein Gedicht auf den Wellen seiner Musik schaukeln läßt, gibt Bilder von einer Stimmungskraft, der man sich nicht entziehen kann. Die zwölf Liedertexte sind als Gedichtreihe der Musik vorausgegeben; man prüfe, wie nachher Singstimme und Klavier den Gehalt in musikalische Bewegung umsetzen! Dazu hat die ganze Reihe einen gewissen gemeinsamen Unterton, der sich beispielsweise in der Terzentechnik in Nr. 1, 4, 10 und 11 zu erkennen gibt. Auch Gewagtes, wie die Nachtmusik (Nr. 5) ist anmutvoll geglückt. In „Rose" und „Zugvögel" fällt ein farbensatter Klaviersatz auf. Das kunstvolle Ineinander von Singstimme und Klavier, auch die Handhabung der Variation, erinnert ein wenig an Hugo Wolf, wiewohl sich die Führung der Melodie durch liedmäßigere Einfachheit von ihm wesentlich unterscheidet (Beispiel etwa: Abschiedszeichen, mit dem hübschen Klaviermotiv). Das Harmonische zieht Armin Knab, wie alle neuzeitlichen Lyriker, selbstverständlich zur treffsicheren Schilderung mit Vorliebe heran (so gleich im ersten Liede). Die vier Marienlieder (Nr. 9—12) sind stimmungsvoll ausgeführte musikalische Gemälde, von warmen Farben erfüllt. Im ersten Januarheft von 1922 brachte die N. M.-Z. zwei Lieder des Tonsetzers.

*

Armin Haag, Op. 19 und 22: Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Ries & Erler, Berlin.

Der Komponist, seit 1918 als Musikdirektor in Grünberg in Schlesien wirkend, ist in der soeben beendeten Spielzeit (1921/22) mit einer Oper hervorgetreten, die trotz einer nicht einwandfreien Wiedergabe (in Koburg) Erfolg hatte und warm begrüßt wurde. Das Werk „Die gepanzerte Braut" (Text von Werneck-Brüggemann in Kassel; Edda-Verlag) ist nach der Absicht ihres Urhebers eine Reformoper, welche das Komische vom lästigen Tone der Operette befreien und ins Gemütvolle emporheben soll, ohne die Wärme eines gewissen Ernstes sinkt alles Komische leicht herab. Die sehr günstigen Eindrücke und Urteile, die man vor und nach der Koburger (leider mehrmals verschobenen) Aufführung hörte, werden vollauf bestätigt von den vier Liedern, die uns hier vorliegen. Sie verraten eine sichere Schlagkraft seelischen Ausdrucks, zugleich innern Schwung und ungezwungene Natürlichkeit. Die Texte zu Op. 22 sind von Werneck-Brüggemann, dem Thüringer Landsmann Haags. Dieser stammt nämlich aus Sonneberg, studierte 1907—10 in München bei Mottl und Beer-Walbrunn, war dann bis zum Kriege Leiter eines Musikvereins in Siebenbürgen und während des Krieges Frontsoldat. Wir bitten die Leser, den Namen Armin Haags festhalten zu wollen: wir werden ohne Zweifel auf ihn zurückkommen. Dr. Grunsky (Stuttgart).

*

Walter Lang, Op. 1: Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier. Verlag Ries & Erler, Berlin.

Diese Lieder zeugen von natürlichem, musikalischem Empfinden und einer Phantasie, der ungezwungen die Einfälle zuströmen. Sie gehören der gemäßigt modernen Richtung an und bewegen sich satztechnisch in den Bahnen etwa zwischen Brahms und dem frühen Liederkomponisten Strauß. Mit großem Lob ist zu erwähnen, daß der Singstimme keine unsanglichen Extravaganzen zugemutet werden. Das zweite Lied dieser Reihe: „Der Flötenspieler" trifft mit Glück einen leichten, anmutigen Ton und wird sicherlich überall viel Anklang finden, während Nr. 1 und Nr. 3 vor allem lyrisch angelegt sind. Also Glück auf zu diesem Op. 1. Kurt von Wolfurt.

*

Bernhard Burg: Drei Lieder nach Gedichten von Wilhelm Busch. Verlag Gebr. Hug & Comp., Leipzig.

Die beiden satirischen Liedchen sind hübsch und ansprechend, nicht ohne Witz gemacht. Nicht ganz so leicht wiederzugeben, wie es für den ersten Anblick aussieht. Das dritte, Abschied, das mit einfachster, volksliedähnlicher Melodik und Harmonik gearbeitet ist, trifft den elegischen Ton sehr gut und wird gleichfalls Freunde finden.

*

Ernst Smigelski, Op. 16: „Liebe." Verlag W. Hartung, Leipzig.

Ein stimmungsvolles, feines Liedchen. Nicht eben originell, aber sangbar und doch gewählt in Melodie und Harmonie.

*

Rudolf Peterka, Op. 7 Nr. 1: „Du." Ebenda.

Ein Lied, das in seiner Tonsprache und Tonmalerei von Wagner und Strauß herkommend, eher einem Abschnitt aus einem Tondrama gleicht als einem „Lied" im herkömmlichen Sinn. Instrumentationsanmerkungen deuten darauf hin, daß es ursprünglich für Orchester gedacht war, wo es stärker wirken mag als mit der äußerst schwer spielbaren Klavierbegleitung. Es steckt Talent, aber auch noch viel ungegorener Sturm und Drang in der Musik.

*

Hans Windisch, Op. 6 Nr. 1: Komm mit in den Frühling. Paragon-Musik-Verlag, Berlin.

Anspruchsloses Liedchen fürs Haus, ganz hübsch, aber sehr unbedeutend.

— Op. 8 Nr. 1: Gitarren in der Nacht.

Aehnlich volkstümlich empfunden, bleibt jedoch im Kabarettmäßigen stecken. — Druckausstattung beider Lieder schlecht und schwer leserlich.

*

Hugo Daffner, Werk 63: Drei Sonette aus Dantes Vita nuova. Paragon-Musik-Verlag, Berlin.

Eigentümlich herbe, eigenwillige Musik, in ihrer starken Kontrapunktik den Stil der Vorbachschen Zeit gut charakterisierend. Sie verdient, daß sie viel und liebevoll studiert würde, es steckt kraftvolle Schönheit darin. Freilich ist die spröde Führung der Singstimme zunächst nicht sehr einladend.

*

Paul Klanert, Op. 7: Sechs Lieder im Volkston. Op. 9 Nr. 1 und 2. Op. 12 Nr. 2, 3 und 4. Lieder. Verlag Leuckart, Leipzig.

Sauberes, technisch und formal gut gekonntes Kunstgewerbe, das zweifellos seine Liebhaber finden wird. Hie und da läßt ein guter Einfall, ein reiner Klang aufhorchen. Aber im allgemeinen gebraucht der Autor zu viel abgebrauchte Münze. Oft verdrießt ein Hang zur Weichlichkeit und Rührseligkeit, der seinen Ausdruck besonders im häufigen Gebrauch der tonalen Sext und des Dominant-Nonenakkordes findet.

*

Fritz Behrend, Op. 21: Vier Gedichte von Adolf Holst. Op. 27: Drei Gedichte von Lenau. Verlag Heinrichshofen, Magdeburg.

Der Autor scheint weniger aus Herzensnot zu schreiben, als rein spekulativ herumzuprobieren. Op. 21 Nr. 1 und 4 sind volkstümlich, etwas hausbacken erfunden. Nr. 2, ein ganz schlichtes Marienlied, sonst recht hübsch, aber mit Quintenparallelen etwas maskenhaft aufgeputzt. In Nr. 3 treten dann allerhand seltsam gequälte Harmoniefolgen auf, die zu dem bescheidenen Inhalt der Vertonung noch weniger passen wollen. Die Lenau-Lieder Nr. 1 und 2 endlich ergehen sich teilweise in Dissonanzen modernster Art, während das dritte, harmonisch wieder einfacher, einen schier unspielbaren Klaviersatz bringt. Ich kann in all dem wenig inneren Zusammenhang mit den Dichtungen finden und des Ganzen nicht froh werden.

*

Friedrich Niggli, Op. 14: Sechs Lieder. Verlag Gebr. Hug, Zürich-Leipzig.

Die Lieder erfreuen durch die schlichte Ehrlichkeit ihrer Tonsprache, die kernhaft volkstümlich etwas an Schubert erinnert. Die Dichtungen sind vielleicht nicht immer ganz ausgeschöpft, z. B. „Vesper" von Eichendorff, die Melodie aber stets frisch, sangbar und von natürlicher Liebenswürdigkeit. „Elfenlied", „Amselruf" und „Man trifft sich flüchtig" sollten recht viel im Hause gesungen werden. Sie verdienen es und werden Freude machen. „Ständchen" ist von entzückender Leichtbeschwingtheit; mißglückt ist nur „Der Wald", das melodisch ärmste, mehr auf Klangmalerei gestellte Lied. Nigglis Stärke scheint aber gerade die geschlossene Melodie zu sein.

— Op. 15: Vier Lieder nach H. Hesse. Ebenda.

Auch diese Lieder sind fast volksliedmäßig schlicht in der melodischen Erfindung, schürfen aber tiefer und erreichen mit einfachsten Mitteln tiefen Eindruck.

*

Friedr. E. Koch, Op. 38: Drei Gesänge für Bariton mit Orchester oder Klavier. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

Nr. 1: „Spielmannsliebe", ein schwungvolles, für die Singstimme effektvoll gesetztes Lied im Geschmack der Neuromantik. Nr. 2: „Der Sämann" gehaltvoller, ebenfalls sehr sangbar. Mag trotz einiger schwach motivierter, harmonischer Verbiegungen, zumal mit Orchester, starken Eindruck auslösen. Nr. 3: „Das Liebeslied", das Schwächste der drei. Ein Allerwelts-Spielmannslied, wie es schon viel zu viele gibt. Const. Brunck.

*

Siegfried Choinanus: Lieder Op. 3 u. 5. Wilhelm Walther: Sieben Lieder; Otto Jochum: Lieder Op. 4 u. 10. Johann Slunicko: Lieder Op. 99; Bruno Zopf: Lied Op. 2 Nr. 1. Sämtlich im Verlag von Anton Böhm u. Sohn in Augsburg.

Unter diesen Liederkomponisten des Augsburger Verlags erscheint Siegfried Choinanus als das ursprünglichste Talent. Ein Lied wie der „Abendsegen" (Op. 5 Nr. 4) zeigt sowohl in dem glücklichen Einfall der Instrumentalbegleitung als auch in der melodischen Gestaltung die gute lyrische Begabung, die sich auch in den anderen Liedern, besonders in der melodischen Erfindung offenbart. Das technische Können wird strengen Anforderungen nicht immer gerecht: der Klaviersatz klebt vielfach am vierstimmigen harmonischen Satz, ist unfrei und unbeweglich; auch in der harmonischen Behandlung

gibt es Mängel: man vermißt eine reichhaltigere Farbengebung, zudem werden die Modulationen nicht immer geschickt (z. B. Op. 3 Nr. 1 u. 2) durchgeführt. — Wilhelm Walther behandelt den Klaviersatz wesentlich freier und vermag so seiner Absicht besseren Ausdruck zu geben. Das erste Lied gleich „So ich traurig bin“ ist in der Stimmung recht glücklich getroffen, zeigt aber durch die völlige instrumentale Gleichsetzung beider Strophen den Nachteil auch der anderen Lieder, ein zu eintöniges, nicht immer angebrachtes Pathos (wie z. B. in Nr. 3), das durch die Bevorzugung tiefer Klavierlagen noch unterstrichen wird. Am besten sind neben der „Volksweise“ der flotte „Einsiedel“ gelungen. Die zwei Lieder Jochums sind sanglich und klanglich wirksam, nur sollte sich der Komponist von einem Uebermaß an Sequenzbildungen und von zu starkem Einfluß Wagners freimachen. Das Lied Zopfs ist eine bescheidene Gabe, die auf die Begabung Zopfs keine Rückschlüsse zuläßt. Slunickos Schwarzwaldlieder sind nichts als gewandte Mache mit Allerweltsfloskeln ohne jede Eigenart. L. Ch.



— Im Sommer 1924, also nach zehnjähriger Pause, sollen in Bayreuth zum ersten Male wieder Festspiele abgehalten werden. Zur Aufführung sind bestimmt: „Parsifal“, „Ring des Nibelungen“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“. Erfreulicherweise hat die neubegründete Festspielstiftung mit einem bisherigen Betrage von 6 Millionen Mark jetzt bereits das Doppelte dessen erreicht, was man erwarten zu dürfen glaubte.

— G. F. Händels Oper „Rodelinde“ hat zu Beginn der Spielzeit das Württ. Landestheater in Stuttgart aufgeführt. Einige Tage später wurde sie im Ludwigsburger Schloßtheater, das wieder spielfähig gemacht ist, in einer historischen Inszenierung unter Benutzung der noch vorhandenen technischen Einrichtung als Festvorstellung für den Verein für Denkmalspflege gegeben. Leiter waren Erich Band und Otto Erhardt.

— Glucks komische Oper „Die Pilger von Mekka“ (neue deutsche Uebersetzung von Gräfin Charlotte Rittberg) ist in Wiesbaden aufgeführt worden.

— In Donaueschingen wird moderne Kammermusik auch außerhalb des Rahmens der Kammermusikfeste gepflegt. So finden am 4. und 5. November Aufführungen statt, bei denen voraussichtlich zur Uraufführung gelangen: Busoni „Das Klavierwerk“, Hindemith, ein neues Quartett und Florent Schmitt: Violinsonate.

— Für die Max Reger-Woche in Halle, welche Anfang Februar 1923 als Gedenkfeier zum 50. Geburtstag des verstorbenen Meisters stattfinden soll, steht jetzt in den allgemeinen Umrissen das Programm fest. Es sind folgende Veranstaltungen geplant: Vortrag über Regers Bedeutung (Prof. Dr. A. Schering), Morgenmusik — das Liedschaffen Regers (Dr. H. J. Moser und Kapellmeister F. Wolfes), Kammermusik des Klingler-Quartettes, Kirchenkonzert (Orgel, Choralkantaten), Musikaufführung der Robert-Franz-Singakademie (Der 100. Psalm). Kl.

— In Berlin ist eine Internationale Komponistengilde von Ferruccio Busoni, Edgar Varese (New York), Bernard van Dieren (London), Heinz Thiessen, Egon Petri, Fr. v. Baumbach und Konst. David gegründet worden. Die IKG. in Deutschland ist parallel der seit Mai 1921 in New York bestehenden Organisation gleichen Namens (International Composers Guild) eine Vereinigung entschieden fortschrittlicher Komponisten. Die IKG. verwirklicht ihre Ziele durch Veranstaltung eigener Konzerte. Das erste Konzert der IKG. in Berlin soll bereits Mitte Oktober stattfinden.

— Die Universität Kiel hat die Ehrenwürde eines Doktors der Philosophie Professor Karl Eitz in Eisleben verliehen, der sich, wie es im Diplom heißt, „in einem entsagungsvollen, nur der Wissenschaft gewidmeten Leben durch wertvolle theoretische und praktische Arbeiten, vor allem durch die Konstruktion seines Reinharmoniums, um die Wissenschaft bleibende Verdienste erworben hat, der durch die Erfindung des ‚Tonworts‘ und der hierauf gegründeten Tonwortmethode als erster die Schulgesangsmethodik auf streng wissenschaftliche Grundlage aufgebaut und so einen Weg gewiesen hat, unser Volk zum Notenverständnis und damit zu einer musikalischen Allgemeinbildung zu erziehen.“

— Von den zehn Akademiekonzerten des Mannheimer Nationaltheaterorchesters werden acht von dem neuverpflichteten Ersten Kapellmeister Erich Kleiber geleitet werden, der bereits mit mehreren Neustudierungen, die vollendet geboten wurden, berechtigte Erfolge errang. Ganze Abende werden Mozart, Beethoven, den Romantikern, böhmischen und russischen Tondichtern sowie Mahler und Bruckner geweiht sein, während das achte Konzert Werke von Debussy und Mac Dowell bringen soll. In den beiden restlichen Konzerten werden Gustav Brecher und Gerhard von Keußler als Gastdirigenten wirken, letzterer als Leiter seiner „Symphonie an den Tod“. R. H—d.

— In den Symphoniekonzerten des Württembergischen Landestheaters Stuttgart unter Leitung des Generalmusikdirektors Prof. Carl Leonhardt kommen in der neuen Spielzeit als Ur- und Erstaufführungen heraus: R. Peterka „Triumph des Lebens“; Joseph Haas „Tag und Nacht“ (symphonische Suite); Rudi Stephan „Musik für Orchester“; Arnold Schönberg „Pelleas und Melisande“, Gustav Mahler „1. Symphonie“; Paul Graener „Variationen über ein russisches Volkslied“; Malipiero „Sinfonia della Morte e del Silenzio“.

— Die Konzerte der Frankfurter Museums-Gesellschaft (Leitung: Hermann Scherchen) werden in dieser Spielzeit folgende neuzeitlichen Werke bringen: Bortkiewicz (Klavierkonzert in B), Borodin (Symphonie in h), Busch (Violinkonzert), Busoni (Klavierkonzert), Debussy (Orchesterstücke), Delius („Paris“), Hindemith (Kammermusik Nr. 1), Krenek (Symphonie Nr. 1), Kreutzer (Violinkonzert), Mahler, Ravel (Orchesterstücke), Reger, Schönberg, Strauß. Solisten sind: Adolf Busch, Judith Bokor, Karin Branzell, Edwin Fischer, Walter Gieseking, Cecilie Hansen, Lubka Kolessa, Alma Moodie, Vera Schapira.

— In den Königsberger Symphoniekonzerten (Leitung Generalmusikdirektor Ernst Kunwald) kommen an zeitgenössischen Werken heraus: Reger (Hillervariationen und Violinkonzert), Strauß (Till Eulenspiegel, Don Quichote, Klavierkonzert), Reznicek („Schlemihl“), Sibelius (1. Symphonie in e moll), Schreker (Kammersymphonie), Max Trapp (Symphonie Nr. 2).

— Joseph Haas' symphonische Suite „Tag und Nacht“, deren Uraufführung am 23. Oktober in Köln (Abendroth, Gürzenich) stattfindet, wird in noch etwa 20 Städten herauskommen. Die „Heitere Serenade“ wird in Dresden, Dortmund, Chicago u. a. erklingen, die Variationen über ein altdeutsches Volkslied in Aachen u. a. Außerdem finden Haas-Morgenkonzerte in Köln (22. Oktober Tonkünstlerverein) und Aschaffenburg (25. Oktober) statt.

— Gerhard von Keußlers Marienoratorium „Die Mutter“, das bisher in Hamburg und Breslau erfolgreich aufgeführt wurde, wird in diesem Winter in Kiel, Stuttgart und Prag unter Leitung des Komponisten zu Gehör gebracht werden.

— Anton Beer-Walbrunns musikalische Tragikomödie „Don Quijote“ wird im Lübecker Stadttheater zu Anfang des Winters mit Kammersänger Feinhals in der Titelrolle in Szene gehen.

— Der Komponist Joseph Meßner (Salzburg) hat eine Oper „Hadassa“ (ein Akt mit Vorspiel) vollendet.

— Franz von Hoeßlin hat ein Quintett für Klarinette und Streichquartett vollendet. Seine Kammerstücke für Orchester will Frederic Stock in Chicago aufführen.

— Hans Kleemann, der neue Konzertmeister des Württembergischen Landestheaterorchesters in Stuttgart, hat zusammen mit dem Stuttgarter Kammertrio (Baumann, Münch, Köhler) eine neue Quartettvereinigung gegründet.

— Der Leipziger Thomaner-Chor unter Leitung Karl Straubes hat eine Konzertreise nach Skandinavien unternommen, die von größtem Beifall begleitet war.

— Die Gattin Eugen Hildachs, Anna Hildach, hat am 5. Oktober ihren 70. Geburtstag feiern können. Frau Hildach, die mit ihrem Gatten in Frankfurt a. M. lebt, hat zahlreiche Liedtexte für ihren Gatten geschrieben.

— Am 8. Oktober hat der berühmte Pianist Emil Sauer, ein Schüler N. Rubinsteins und Franz Liszts, seinen 60. Geburtstag begangen.

— Am 15. Oktober konnte Konrad Ansorge, der bedeutende Pianist, der sich auch als Komponist einen Namen gemacht hat, seinen 60. Geburtstag feiern. (Wir verweisen auf die ausführliche Würdigung Ansorges in Heft 7 und 8 des 39. Jahrgangs 1918.)

— Professor Karl Thiel ist zum Direktor der Akademie der Kirchen- und Schulmusik in Berlin ernannt worden. Geh. Rat Prof. Hermann Kretzschmar tritt am 1. Oktober in den Ruhestand.

— Als Nachfolger Bruno Walters ist der Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch als Dirigent des Münchner Lehrergesangvereins gewonnen worden. Die Stelle des Chormeisters hat der Chordirektor des Nationaltheaters Konrad Neuger übernommen.

— Städtischer Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg (Bochum), der in seinem Wirkungsbereich am 10. Oktober Schönbergs „Pierrot lunaire“ zur Erstaufführung bringt, ist eingeladen worden, dasselbe Werk unter Mitwirkung von Anna Ibald-Düsseldorf (Sprechstimme), Karin Dayas-Berlin (Klavier), Friedrich Hecker-Bochum (Flöte und Piccolo), Willy Noack-Bochum (Klarinette und Baßklarinette), Hans Treichler-Bochum (Violine) und Hermann Busch-Bochum (Cello) in Elberfeld-Barmen (Gesellschaft der Musikfreunde), Bonn (Gesellschaft für Literatur und Kunst), Hannover und Weimar zu dirigieren. M. V.

— Pfitzners Romantische Kantate „Von deutscher Seele“ wird im Winter 1922/23 der städtische Musikverein Gelsenkirchen (Musikdirektor Jopke) und der Herner städtische Musikverein (Musikdirektor Mehrmann) erstmalig zur Aufführung bringen.

— Der Münchner Tonsetzer und Chordirektor Karl Wendl (Männerchor „Vorwärts“) ist anläßlich eines öffentlichen Wettbewerbes zur Erlangung guter Chorwerke von dem Deutschen Arbeitersängerbund in Berlin mit einem Preise, und zwar in doppeltem Betrage, unter 750 Einsendungen ausgezeichnet worden.

— Musikdirektor Adolf Bauer, der frühere Leiter der Städt. Konzertgesellschaft Düren, erhielt einen Ruf als Lektor für musikalische Formenlehre in der philosophischen Fakultät der Universität Bonn. Adolf Bauer, Schüler von Wüllner und Steinbach, wird mit dem kommenden Wintersemester seine Vorlesungen an der Universität beginnen.

— Städtischer Musikdirektor Hans Weisbach gedenkt im kommenden Konzertwinter seiner Hagener Gemeinde in 10 Symphoniekonzerten mit klassischer und zeitgenössischer Musik zu dienen. Zur Eröffnung der Stadthalle (Dezember) plant er die Bildung eines großen gemischten Chores, der sich im Meistersinger-Schlußchor und in Beethovens 9. Symphonie betätigen soll.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Der Leiter des Meisterkurses für Klavier an der Kgl. ung. Musikhochschule, Prof. Arpád Szendy, ist in Budapest gestorben. Szendy wurde 1863 in Szarvas geboren und war ein Schüler von Franz Liszt.

— Karl Gentner, der Heldentenor des Deutschen Opernhauses Charlottenburg, ist im Alter von 46 Jahren einem Herzleiden erlegen.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— „Das ewige Leben", phantastische Oper von Theodor Blanck, Text von Josef Delmont, ist im Kieler Stadttheater während der Kieler Kunstwoche zur Uraufführung gekommen.

— Die einaktige Oper „Jugunde" von Robert Conta (Text vom Komponisten) erlebte am Deutschen Theater in Prag ihre Uraufführung.

— Im Badischen Landestheater in Karlsruhe gelangte die Oper „Casanova" von Arthur Kusterer in ihrer neuen Fassung zur Uraufführung.

— Im Rahmen der 1. Rheinischen Literatur- und Buchwoche fand im Kölner Gürzenichsaale eine Festaufführung des Mirakelspiels „Richmodis von Aducht" mit der Musik von Dr. Hermann Unger, die hierbei ihre erfolgreiche Uraufführung erlebte.

— An Opernerstaufführungen werden für die neue Spielzeit in Darmstadt u. a. vorbereitet: „Lobetanz" von Thuille, „Guntram" von Strauß, „Der ferne Klang" von Schreker, „Die Vögel" von Braunfels und „Fürst Igor" von Borodin.

— „Mareike von Nymwegen", die neueste Oper von Eugen d'Albert, erlebt in den ersten Monaten des kommenden Jahres in München unter Leitung von Generalmusikdirektor Knappertsbusch ihre Uraufführung.

— Im Mannheimer Nationaltheater wird in dieser Spielzeit des Russen Strawinsky Oper „Rossignol" zur Uraufführung kommen.

— Alfons Paquets Bühnenwerk „Limo" mit der Musik Bruno Stürmers wird das Mainzer Stadttheater zur Uraufführung bringen.

Konzertwerke.

— Die „Missa poetica" des Salzburger Domorganisten Joseph Meßner kam in Heidelberg zur deutschen Uraufführung; das Werk hinterließ einen tiefen Eindruck.

— Hans Kleemanns Serenade für Streichorchester ist in einem Philharmonischen Konzert zu Bonn unter Musikdirektor Sauer zur erfolgreichen Uraufführung gekommen.

— Orchestervariationen über ein eigenes Thema von Hans Simon erlebten bei dem Musikfest in Bad Kissingen unter Leitung von Rudolf Groß ihre Uraufführung.

— „Belsazar", eine neue Komposition für Männerchor und großes Orchester (nach Heines Dichtung) von dem bekannten Dortmunder Organisten Gerard Bunk, überließ der Komponist dem Dortmunder Männergesangverein (Musikdirektor A. Lamberts) zur Uraufführung.

Unterrichtswesen

— Darmstadt hat die Gründung eines städtischen Konservatoriums beschlossen. (Hoffentlich findet dieser hocherfreuliche Entschluß in anderen Städten bald Nachahmer. Wie viel könnten die Stadtverwaltungen allein schon durch Unterstützung der schwer ringenden Privatkonservatorien tun. D. Schriftl.)

— Das berühmte Leipziger Konservatorium für Musik sieht sich für das Wintersemester 1922 einem Fehlbetrag von 2½ Millionen gegenüber, wobei den Lehrkräften nur das zum Lebensunterhalt unbedingt Notwendige an Gehalt gewährt werden kann. Um das bedeutende Kunstinstitut nicht untergehen zu lassen, hat der Rat der Stadt beschlossen, den Fehlbetrag auf den städtischen Haushaltsplan zu übernehmen. (Den Leipziger Stadtvätern wünschen wir die Einsicht der Darmstädter.)

— Der Verband der Mannheim-Ludwigshafener Musiklehrkräfte E. V., über dessen Gründung wir vor kurzem berichtet haben, hat für seine Mitglieder verbindliche Unterrichtsverträge eingeführt, die ein Jahres-Friedenshonorar zur Grundlage nehmen, zu dem der jeweils vom Verbande festgesetzte Teuerungszuschlag hinzutritt. Der Vertrag, der auch Bestimmungen über Stundenversäumnis und Kündigung enthält, stellt einen energischen Versuch dar, der Rechtlosigkeit der Musiklehrer zu steuern und ihre wirtschaftliche Lage zu verbessern.

Vermischte Nachrichten

— II. Preisausschreiben. Mit Rücksicht auf die Entwertung der Krone wurde der I. Preis auf 200 000 Kronen und der Anerkennungspreis auf 50 000 Kronen erhöht. Kammermusikwerke jeglicher Gattung sind bis spätestens 1. November an den Salzburger Kammermusikverein, Salzburg, Mozarteum, einzureichen.

— Eine Ausgabe der mit Ausnahme des Klavierauszugs von „Undine" bisher unveröffentlichten Kompositionen von E. Th. A. Hoffmann, deren erster, vier Klaviersonaten enthaltender Band soeben erschienen ist, veranstaltet C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig, Herausgeber ist Dr. G. Becking, Erlangen.

— Dem musikalischen Seminar der Universität Heidelberg ist durch Schenkung der Geschwister Wiest in Stuttgart der künstlerische Nachlaß des 1886 in Stuttgart verstorbenen Komponisten Joseph Huber zugefallen. Huber war aus der Schule Cornelius-Liszt hervorgegangen. Als entschiedener Rivale Richard Wagners arbeitete er im Verein mit dem Dichter Peter Lohmann an einer Reform der Oper und entdeckte neue Grundsätze der symphonischen Form. Eine Biographie Hubers ist in Vorbereitung.

— Eine neue umfassende Wagner-Biographie ist soeben in Frankreich erschienen (Sammlung „Berühmte Musiker" des Pariser Verlages Laurens). Verfasser ist der französische Musikgelehrte Elie Poirée.

— Ein Buch über Caruso, das neben persönlichen Erinnerungen vor allem einer eingehenden Studie seiner Stimmtechnik und Methode gewidmet ist, hat Salvatore Fucito, ein Jugendfreund des Sängers und sein Correpetitor in den letzten Jahren, unter dem Titel „Caruso und die Kunst des Singens" in London erscheinen lassen.

— Nach Stuttgart hat sich nun auch in München eine Ortsgruppe der Max-Reger-Gesellschaft gebildet. Die neue Vereinigung soll für München und einstweilen auch für Bayern der Sammelpunkt aller werden, die an die Kunst Max Regers glauben. Beitrittserklärungen sind zu richten an Prof. Joseph Haas, München, Elvirastraße 4.

— Arthur Nikisch soll in Leipzig auf dem Südfriedhof ein würdiges Ehrenmal errichtet werden. Ein Aufruf, der von unseren namhaften Tonsetzern, Dirigenten und den führenden Konzertgesellschaften des In- und Auslandes unterzeichnet ist, fordert zur Sammlung für diese „Arthur Nikisch-Grab-Weihestätte" auf.

— Der „Musical Courier" (New York) teilt mit, daß Wagners Bechsteinflügel (Geschenk König Ludwigs aus dem Jahre 1864) von einem jungen amerikanischen Soldaten in Berlin bei dem Musiklehrer Günther entdeckt worden ist uns ins Dollarland gebracht werden soll. Dieselbe Zeitschrift stellt die Amerikafahrt von Cosima und Siegfried in Aussicht. (Beide Nachrichten kommen uns etwas amerikanisch vor.)

— In dem handschriftlichen Nachlasse des russischen Komponisten Scrjabine sind zahlreiche unveröffentlichte Kompositionen u. a. eine Symphonie, mehrere Fantasien, Präludien und Romanzen gefunden worden. Die neuentdeckten Werke sollen alle in kurzer Zeit im Druck erscheinen.

* * *

— Berichtigung. Zu der letzten Notiz unter Ur- und Erstaufführungen (Bühnenwerke) in Heft 1 (S. 15) ist nachzutragen, daß das dreiaktige Singspiel „Röserl vom Wörthersee" als solches nicht von Koschat selbst ist, sondern daß zu dem Singspiel, wie uns Herr Dr. Schmidt (Bayreuth) mitteilt, nur die Musik Koschats verwendet wurde.

* * *

Unsere Musikbeilage. Mit dem „Ständchen" Fidelio Finkes bringen wir noch nachträglich den ersten Teil unsrer Beilage für Heft 1 (siehe unsern Vermerk in Heft 1). — Die in diesem Heft selbst abgedruckte Komposition Hermann Erpfs bringen wir als Beilage zu den ausgezeichneten, geistreichen Ausführungen Dr. Erpfs in Heft 1 und 2 (speziell zum Abschnitt III). Erpf gibt seinen musikalischen Ideen hier die Form, die ihm als die neue, fruchtbringende erscheint. Er selbst betont, daß die „Ausgestaltung dieser Dinge Sache der Zukunft ist". Aufgabe der Schaffenden ist es, diese Ausgestaltung vorzubereiten und auszuführen. Deshalb hielten wir auch die Beigabe dieses Liedes für wünschenswert. Sich mit ihm auseinanderzusetzen, es anzuerkennen, es lediglich als Versuch eines nach Neuem Strebenden zu werten oder aber es abzulehnen, bleibt dem Einzelnen überlassen. Wer immer sich an modernen Werken reibt, der möge bedenken, daß Reibung Wärme und Wärme Kraft erzeugt.

Infolge der ungeheuren Portokosten können in Zukunft Anfragen nur noch beantwortet, unverlangt eingesandte Manuskripte nur noch zurückgesandt werden, wenn Rückporto beiliegt. Für unverlangt eingesandte Manuskripte übernimmt die Schriftleitung keine Verantwortung. Vorherige Anfrage, ob Einsendung von Beiträgen erwünscht, ist im Interesse einer raschen Erledigung notwendig.

Schluß des Blattes am 28. September. Ausgabe dieses Heftes am 19. Oktober, des nächsten Heftes am 2. November.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Lied für mittlere Männerstimme mit Begleitung [1].

Text von Siegfried Schott.

Jedes Vorzeichen gilt nur für eine Note!

Langsam.

Musik von Hermann Erpf (1922).

Sü - den sanf - - ter Schim - - - - - - mer, Ne - - - bel nie - der - bricht,

p

färbt dein schwar - zes Zim - - - - - mer, Tür - - me tra - gen Licht,

cresc.

p mf

mf Häuser glühn im Glük - - - ke, mf Dä -

mf p

cher schimmern blau, f brei - - te Son - nen - brük - - ke, p lie - - - - be

p f

mü - de Frau.

p dim. pp

[1] Die Begleitung ist zu spielen entweder von Bratsche und Cello (wobei das Cello die Schlußnoten der Oberstimme mit zu übernehmen hat), oder verteilt auf Oboe und zwei Fagotte, oder auch von Klavier.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 3

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn vierteljährlich Mk. 65.—, im Ausland Mk. 130.—. / Einzelhefte Mk. 15.—, im Ausland Mk. 30.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich jährlich Mk. 356.—, nach Ungarn Mk. 500.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 760.— einschließlich Versandgebühr. Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis f. die viergespaltene Zeile Mk. 12—, im Kleinen Anzeiger Mk. 9—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 150.—.

Heinrich Schütz.

Zum 250. Todestage. Von Dr. Erich H. Müller (Dresden).

Zu denjenigen Komponisten, die mehr gelobt als gehört werden, muß auch Heinrich Schütz gezählt werden. Sein Name ist auch heute noch weiteren Kreisen des sogenannten gebildeten Publikums nur oberflächlich bekannt und sein Schaffen und die Bedeutung seines Wirkens haben trotz zahlreicher verdienstvoller Veröffentlichungen noch ziemlich wenig Beachtung gefunden. Wenn man einem Palestrina — wenn auch nur mit einigen Werken — wieder und immer wieder begegnet, während man in einer Großstadt kaum einmal im Jahre Gelegenheit hat, ein Werk von Schütz zu hören, so fragt man unwillkürlich nach den Ursachen; besonders dann, wenn man in Betracht zieht, daß Palestrina der größte Repräsentant eines Stiles ist, der durch die musikalischen Umwälzungen, die um die Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts sich vollzogen, schnell antiquierte. Die Gründe für die dauernde Wertschätzung und die Bekanntschaft mit seinem genialen Schaffen liegen zum großen Teil mit in seiner geschichtlichen Stellung als größter katholischer Kirchenmusiker neben Orlando Lasso. Schütz dagegen ist der erste große Meister der protestantischen Kirchenmusik. Zwei Weltanschauungen von schier unüberbrückbarem Gegensatze stehen sich in diesen beiden Männern gegenüber. Dort zentralistischer Romanismus — hier individualistischer Germanismus. Dort Konzentration aller Kräfte um die Kirche — hier höchste Entwicklung der Kräfte der Einzelpersönlichkeit. Man mag einwenden, daß es nicht statthaft sei, jede Kunstleistung auf die Weltanschauung ihres Schöpfers hin zu prüfen. Dieser Einwand entbehrt nicht einer gewissen Berechtigung, aber man muß sich doch auch andrerseits vergegenwärtigen, daß es nur möglich ist, den Wert und das Wesen einer Künstlerpersönlichkeit voll zu erfassen, wenn man sie im Zusammenhang mit den in ihrem Zeitalter wurzelnden Kulturströmungen betrachtet. Diese waren für Schütz wenig günstig. Es fehlte die das gesamte künstlerische Streben zusammenfassende Hauptstadt, wie es vordem Rom gewesen war. Jetzt handelte es sich nicht mehr um die Stellung des Künstlers zur Kirche, sondern um die Einstellung der Künstler zum Publikum. Für den fehlenden Mittelpunkt versuchten sie sich einen Ersatz durch lebhaften schriftlichen und persönlichen Meinungsaustausch zu schaffen. Nicht mehr wie zu Beginn des Reformationszeitalters schuf ein jeder zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges im Stillen für sich, sondern nahezu alle bedeutenden künstlerisch interessierten Zeitgenossen standen auch einander menschlich nahe. Diese Umstände brachten es mit sich, daß zahlreiche der besten künstlerischen Leistungen des siebzehnten Jahrhunderts bereits zu Beginn des achtzehnten fast völliger Vergessenheit anheimgefallen waren. Erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wurde man sich darüber klar, daß die deutschen Spätrenaissancekünstler des siebzehnten Jahrhunderts in mühseliger, irrtumschwangerer Arbeit den Boden für die bereits keimende Barockzeit haben urbar machen helfen. Von dem überwuchernden Barock wurde dann gleichsam die deutsche Spätrenaissance erstickt. Hierin liegt wohl der Hauptgrund, daß man auch einem Großmeister deutscher Tonkunst, wie es Schütz zweifellos ist, bis zum heutigen Tage noch nicht den Platz im Musikleben eingeräumt hat, der ihm gebührt. —



Heinrich Schütz.

Heinrich Schütz entstammte einer alten Weißenfelser Familie, deren älteste bisher nachweisbare Glieder wohl der um 1460 in Leipzig studierende Johann Schütz und der 1466 an der gleichen Universität immatrikulierte Gregorius Schütz sind. Genauere Kunde haben wir erst von den Großeltern des Komponisten: dem Weißenfelser Bürgermeister Albrecht und seiner Frau Anna Schütz, die den noch heute bestehenden Gasthof „Zum Schützen" bewirtschafteten. Einer ihrer Söhne: Christoph Schütz, der mit Euphrosyne Piegert, einer Tochter des Geraer Bürgermeisters Johann Piegert, vermählt war, bewirtschaftete in Koestritz den „Goldnen Kranich", einen Gasthof, der an der großen Handelsstraße, die von Frankfurt nach Leipzig führte, lag. Dort verlebte auch Heinrich, der am 8. Oktober 1585 geboren wurde, im Kreise seiner Geschwister seine ersten Kinderjahre. Als in der zweiten Hälfte des Juli 1590 der Großvater Albrecht Schütz die Augen zum ewigen Schlummer geschlossen hatte, übernahm Christoph den Gasthof „Zum Schützen" und siedelte mit seiner Familie nach Weißenfels über. Hier empfing Schütz gemeinsam mit

seinen sechs (?) Brüdern und seinen beiden Schwestern seinen ersten Unterricht durch den Hauslehrer Michel ... und andere Hofmeister, deren Namen nicht überliefert sind. Da er eine schöne Sopranstimme hatte, wird er wohl auch schon frühzeitig in der Stadtkirche unter der Leitung des Kantors Georg Weber († 1597?) mitgesungen haben. 1598 hörte Landgraf Moritz von Hessen-Kassel bei einer Durchreise in Weißenfels den Knaben und war so überrascht von seinen musikalischen Fähigkeiten, daß er ihn sofort mit in seine Residenz nehmen wollte. Die Eltern gaben aber zunächst keine Einwilligung; erst ein Jahr später, am 20. August 1599, brachte ihn der Vater nach Kassel, wo er in das Mauritianum, eine Erziehungsanstalt für junge Edelleute, als Alumnus symphoniacus aufgenommen wurde. Die Sängerknaben hatten neben freiem Unterricht auch freie Verköstigung und freie Kleidung. Sie mußten neben dem Unterricht in den allgemeinen Fächern auch noch Musikstunden nehmen, die des kontrapunktischen Unterrichts halber gewöhnlich der Mathematiklehrer gab. Zur Erhaltung der Stimme mußten sie Bier trinken. Nach Eintritt des Stimmwechsels und vorgerücktem Studium wurden diejenigen, die dazu geeignet erschienen, mit einem Stipendium an die Landesuniversität Marburg geschickt. Auch Schütz gehörte zu diesen Auserwählten und wurde am 27. September 1608 immatrikuliert. Er wollte sich, wie sein Bruder Georg, der am 30. Dez. immatrikuliert wurde, juristischen Studien widmen.

Aber schon im folgenden Jahre änderte er seinen Plan, da ihm der Landgraf anläßlich einer Anwesenheit in Marburg ein Stipendium zu einer Studienreise nach Venedig zur Verfügung stellte. Dort wurde er Giovanni Gabrielis Schüler und begann unter der Führung dieses Meisters, der schnell Heinrichs außergewöhnliche Begabung erkannte, ein geregeltes Musikstudium. Bereits 1611 zeigten sich die ersten Früchte seines Strebens. Ein Buch Madrigale, das seinem Gönner, dem Landgrafen Moritz, gewidmet war, erschien bei Gardano im Druck. Als im folgenden Jahre am 12. August Gabrieli gestorben war, machte sich Schütz auf den Heimweg nach Deutschland. Er kam nach Kassel, wo er Dienste als zweiter Hoforganist tat. 1613 kam Schütz dann im Gefolge des Landgrafen vermutlich zum ersten Male nach der Stadt, in der er später durch 57 Jahre an leitender Stelle stehen sollte, nach Dresden. Sicher nachweisbar ist seine Anwesenheit in Dresden erst 1614. Dort wurde damals die Taufe des Prinzen August von Sachsen, des dritten Sohnes von Johann Georg I., gefeiert. Die Festlichkeiten waren überaus prunkvoll und hatten Musiker von weit und breit zusammengeführt. Unter anderen Werken wurde auch eines für sechs Chöre und Solostimmen mit Orchester aufgeführt, das wohl von Michael Prätorius stammte, der damals gleichzeitig Braunschweiger und Dresdner Hofkapellmeister „von Haus aus" war. Welchen Anteil Schütz an den Musikaufführungen hatte, ist nicht mehr festzustellen. Immerhin muß er wohl die Aufmerksamkeit des Kurfürsten erweckt haben und von ihm aufgefordert worden sein, länger in Dresden zu bleiben, denn erst Ende Oktober kehrte er nach Kassel zurück. Kurz nach seiner Rückkehr bestimmte ihn Landgraf Moritz zum Haushofmeister seiner Kinder; er scheint aber diese Stelle nur kurze Zeit innegehabt zu haben, da er bereits im März des folgenden Jahres in Weißenfels und anschließend in Dresden ist und schließlich gar im August auf zwei Jahre dahin beurlaubt wird. Bereits im Dezember des folgenden Jahres rief ihn Landgraf Moritz zurück. Vergeblich. Johann Georg I. entließ ihn nicht wieder. Zwar kehrte er 1617 nochmals in die hessische Residenz zurück, aber doch wohl nur, um sich endgültig von Landgraf Moritz zu verabschieden. Im Juli zur Feier der Anwesenheit des Kaisers Matthias in Dresden schrieb er ein Festspiel, dessen Musik leider verschollen ist. Es war das erste nachweisbare Werk, das er für Sachsens Residenz, die ihm letzten Endes den Ruhm als eine der ältesten deutschen Musikstädte dankt, schrieb.

Seine lange Wirkungszeit in Dresden gliedert sich deutlich in drei Abschnitte, deren erster bis 1633 reicht. Der zweite umfaßt die Jahre 1633 bis 1650, in denen er zwar Dresdner Hofkapellmeister ist, aber seine Haupttätigkeit in anderen Städten entfaltet. Der dritte endlich bis zu seinem Tode ist hauptsächlich wieder Dresden und der Sammlung und Herausgabe seiner Werke gewidmet. Es ist hier leider unmöglich, jedes einzelne äußere Ereignis im Lebensablauf des Meisters und seine zahlreichen Werke zu besprechen. Immerhin sei der Versuch unternommen, auch über die weiteren Lebensschicksale einen Ueberblick zu geben. Bereits 1618 richtete er unter dem Beistande von Samuel Scheidt und Michael Prätorius die „Concertmusik" im Dom zu Magdeburg ein. Im folgenden Jahre unternahm Landgraf Moritz den letzten Versuch, Schütz als Nachfolger des verstorbenen Hofkapellmeisters Georg Otto zu gewinnen. Aber wieder hatte er keinen Erfolg. Schütz blieb dem kursächsischen Hofe treu. Am 1. Juni dieses Jahres vermählte sich Schütz mit Magdalena Wildeck, der Tochter des Land- und Tranksteuerbuchhalters Christian Wildeck, die ihm eine treue Lebensgefährtin war. Leider wurde sie dem Meister wenige Tage nach der Geburt ihrer zweiten Tochter am 6. September durch den Tod entrissen. An seinem Hochzeitstage veröffentlichte er sein zweites großes Werk: „Psalmen Davids sampt etlichen Moteten", die Schütz' Vorliebe nach Art der Italiener mit großen Chormassen in einem deklamatorisch-rezitierenden Stil zu musizieren, deutlich zeigen. In diesen ersten Jahren unternahm Schütz meist im Gefolge des Kurfürsten zahlreiche Reisen mit der Kapelle, die ihn nach Bayreuth (1619), Breslau (1621), Torgau (1627), Mühlhausen in Thüringen (1627), Gera (1627) und andere Städte führten. Er organisierte in diesen Jahren die Dresdner Kapelle, knüpfte neue Beziehungen mit Italien und bildete zahlreiche junge Musiker heran. 1628 begab er sich zum zweiten Male nach Italien, um die neuen musikalischen Strömungen, die sich hauptsächlich an Monteverdis Namen knüpfen, kennen zu lernen, und Instrumente und Noten für die Kapelle einzukaufen.

Von größeren Werken entstanden in diesen Jahren die Auferstehungshistorie (1623), die Cantiones sacrae (1625), die Psalmen nach Cornelius Beckerschen Texten (1628), sowie die Oper „Daphne", die als älteste deutsche Oper bezeichnet werden muß, und 1627 in Torgau zur Vermählung Sophia Eleonores von Sachsen mit Landgraf Georg II. von Hessen-Darmstadt am 31. März zur Uraufführung kam. Leider ist uns von ihr nur noch das Textbuch, das Martin Opitz nach dem Vorbilde Rinuccinis verfaßte, erhalten. Eine Frucht der italienischen Reise war der erste Teil der „Symphoniae sacrae", der 1629 veröffentlicht wurde, ein zweiter erschien 1647 und der bedeutendste dritte 1650. Die Sammlung verdient nicht nur durch die originelle Behandlung der Instrumente, die nicht begleitend auftreten, sondern schon selbständige Motive verarbeiten, historisches Interesse, sondern fesselt auch heute noch bis ins Letzte durch die Innigkeit des Empfindens und den Reichtum an Erfindung.

Nach Schütz' Rückkehr aus Italien machten sich die Einflüsse des Dreißigjährigen Krieges auch in Dresden stark fühlbar. Die ersten Symptome eines Verfalls der Kapelle zeigten sich. Sie begann, da die Gehaltszahlungen aus der kurfürstlichen Kasse langsamer und in geringerer Höhe flossen, ein Mitglied nach dem anderen zu verlieren, so daß von dem ursprünglichen Bestand von 40 Mitgliedern 1639 nur noch 10 in Dresden waren.

Kein Wunder daher, daß sich Schütz in seinen Plänen behindert fühlte, und 1633 gern einem Rufe an den dänischen Hof als Oberkapellmeister mit 800 Thalern Gehalt Folge leistete und dort bis 1635 blieb. Auf der Rückreise knüpfte er wahrscheinlich in Wolfenbüttel Verbindungen mit dem Braunschweiger Hofe, der ihn aber erst 1655 zum Oberkapellmeister ernannte. Er ist aber wohl auch auf einer zweiten Reise nach Kopenhagen (1637) und auf der Rückkehr von der dritten (1642—1644) kurze Zeit in Wolfenbüttel gewesen und hat sich dort die Freundschaft und Achtung der feinsinnigen Herzogin Sophia Elisabeth erworben, mit der er später einen regen Briefwechsel unterhielt. Von 1645 an zog sich Schütz für einige Zeit des Jahres nach Weißenfels zurück, wo er mit

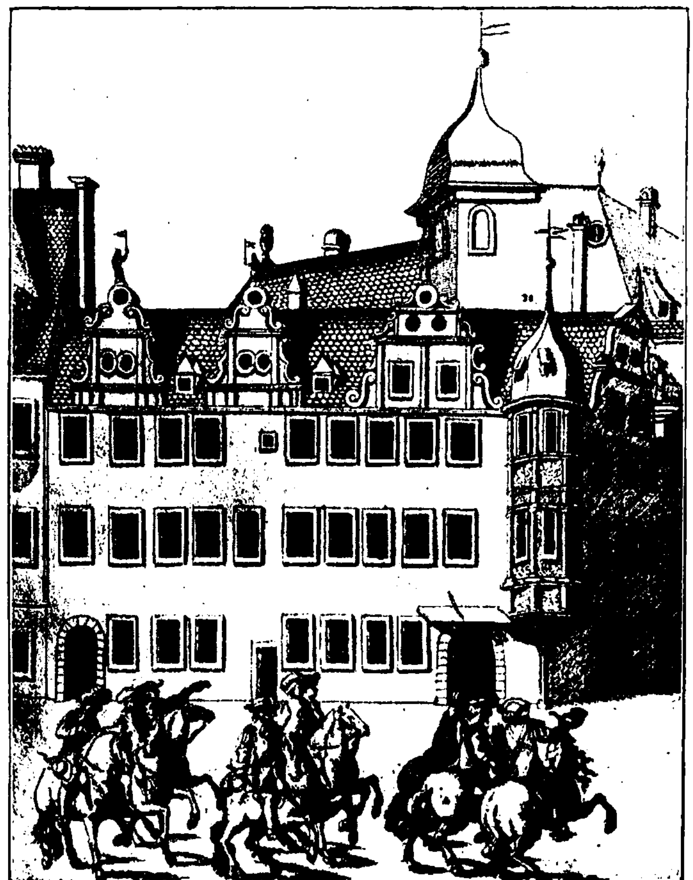


Das Stammhaus der Familie Schütz, der Gasthof „Zum Schützen" in Weißenfels.
(Der Erker wurde von Heinrich Schütz' Vater 1616 erbaut.)

seiner Schwester Justina, der Witwe des gräflichen Sekretärs Wolf Tingel, zusammenlebte und fleißig komponierte. Erst von 1650 ab ist Schütz wieder mehr in Dresden und es gelingt ihm trotz mancherlei Nöten, die Kapelle wieder zu verbessern und eine neue Blütezeit vorzubereiten, deren Früchte aber italienische Künstler ernten sollten. Schütz hatte viel unter Krankheit und Sorgen zu leiden. Seine Dresdner Tätigkeit wurde ungenügend und unregelmäßig bezahlt. Kein Wunder daher, daß er als 67jähriger Greis bereut, daß er jemals die Leitung der kurfürstlichen Kapelle übernommen und auf die in Deutschland mißachtete und gering geschätzte Tonkunst sein Leben verwendet habe. Er suchte wiederholt um Entlassung aus seinem Dienste nach, fand aber kein Gehör. Auch unter Johann Georg II. von Sachsen, der seinem Vater 1656 auf dem Thron folgte, mußte er im Amte bleiben. 1663 wurde er gar noch vom Administrator Moritz, einem Sohn Kurfürsts Johann Georg I., als „Kapellmeister von Haus aus" an die Zeitzer Hofkapelle verpflichtet. Er schrieb für diese zahlreiche Werke, von denen aber leider keines mehr erhalten ist. Seine Gesundheit verschlechterte sich mehr und mehr, er mußte daher in Teplitz 1663 Heilung suchen. Ob ihm die Kur gute Dienste getan und wie lange er dort geweilt hat, war nicht zu ermitteln. In seinen letzten Lebensjahren nahmen Gesicht und Gehör ab und erschwerten ihm den Verkehr mit der Außenwelt. Er starb, wohl auf den Tod vorbereitet, nach kurzem Krankenlager am 6. November 1672 nachmittags um 4 Uhr, ohne Todeskampf unter dem Gesang der das Lager umstehenden Freunde im ehemaligen Solmischen (später Beyerschen) Hause in Dresden. Von seinen Blutsverwandten standen nur sein Schwiegersohn und seine einzige Enkelin Gertraud Euphrosyne, die Gattin des Wurzener Domherrn Johann Seidel, mit ihrem Gatten trauernd an seiner Bahre. Am 15. (8.?) November wurde er unter den Klängen einer auf seinen Wunsch von seinem Schüler Christoph Bernhard komponierten Motette „Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause" (Ps. 119 V. 54) in der alten Dresdner Frauenkirche beigesetzt. Eine Marmortafel mit den Worten „Seculi sui Musicus excellentissimus" deckte seine Gruft. Mit Schütz war der Mann dahingegangen, der die deutsche Kunst über die Nöte und Unruhen des Dreißigjährigen Krieges hatte tragen helfen, der ihr einem guten Genius gleich in schwerster Bedrängnis den Weg wies.

War er in der ersten Dresdner Zeit nur mit wenigen größeren Werken hervorgetreten, so hatte er doch zahlreiche Gelegenheitskompositionen geschaffen, von denen hier nur der Parentationsmotette für Johann Hermann Schein († 1630), mit dem er eng befreundet war, und der Exequien für Heinrich Reuß Posthumus († 1635) gedacht sei. Auch als Bühnenkomponist versuchte sich Schütz noch wiederholt. Er schrieb zu einem von Buchner entworfenen Ballett „Orpheus und Eurydike" (1638), sowie zu zwei Komödien von Lauremberg (1634) und ein anderes Ballett die Musik. Leider ist uns aber auch von diesen Werken keine Note mehr erhalten. Dagegen besitzen wir die kleinen geistlichen Konzerte (1636, 1639) und die den Leipziger Ratsherrn gewidmete Geistliche Chormusik (1648). Diese Werke, die in dramatischem Chorstil geschrieben sind, zeigen einen in der Behandlung der Kirchentonarten ziemlich freien Konzertstil, der der Motettenkomposition bis dahin fremd gewesen war. Noch als fast achtzigjähriger Greis schrieb er vier Passionen, in denen er zwar den in der Auferstehungshistorie (1623) und den sieben Worten (1645) beschrittenen Weg, der das Eindringen des konzertierenden Gesanges in die alte Passionsform zeigte, nicht fortsetzte, sondern zu der unbegleiteten Choralpassion zurückkehrte. Diese Werke überraschen aber heute noch durch ihre innere Reife und ihre kunstvolle Gestaltung. Auch ein wirkliches Oratorium besitzen wir aus seiner Feder, die „Historie von der Geburt Jesu Christi", die Arnold Schering 1908 in der Universitätsbibliothek Upsala entdeckte und die nach seinen Worten „das erste Oratorium" ist, „das von allen Mitteln damaliger Kunstmusik Gebrauch macht und über die Form eines bloßen Dialogs hinausgeht."

Schütz war der Meister, der die durchgreifende Reform, die sich um die Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in Italien vollzog, zuerst den Deutschen vermittelte und selbst neue Formen schuf. Er ist auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst der größte Vorgänger Johann Sebastian Bachs gewesen. Sein Schaffen neu zu beleben und es dem Geiste unserer Zeit ganz zu erschließen, ist eine der nächsten Aufgaben, die unsere Zeit zu erfüllen hat. Dieses Ziel zu erreichen, erstreben die besten Köpfe aller Nationen.



Wohnhaus von Heinrich Schütz in Dresden, dessen Besitzer er 1629—1657 war.

Heinrich Schützens geschichtliche Einstellung.

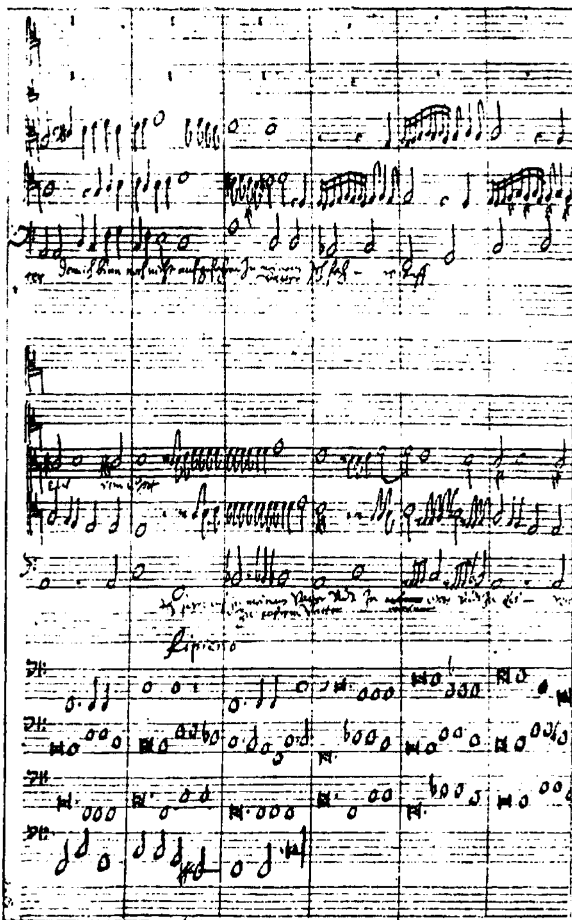
Von Dr. Hans Joachim Moser, Privatdozent an der Universität Halle.

Vor wenigen Tagen stand ich zufällig in Weißenfels vor dem ehrwürdigen Gasthaus, das die Inschrift trägt: „Christof Schütz 1615". Kommt es einem als seltener Glücksfall vor, wenn man den Altersaufenthalt solches „eisgrauen Vaters der deutschen Musikanten" sehen darf, so erfüllt der Anblick seines Jugendheims mit noch größerer Rührung. Man stelle sich doch vor: ein ehrenfester Bau, in dem Gustav Adolf und Wallenstein genächtigt haben, an dessen Gebälk so manche Flamme des dreißigjährigen Brandes geleckt haben mag, noch heute lebenstüchtig Herberge bietend als Gasthof „Zum Schützen". Das Gebäude ist 1540 gebaut, wie über der Torfahrt zu lesen steht, in wuchtig-schlichtem deutschem Renaissancestil. Aber der hübsche Erker, den des Tonsetzers Vater angebaut hat, trägt schon die schmiegsamderben Ornamente und die drolligen Engelchen des frühen Barock. Damit sind wir fast sinnbildlich über die allgemeinen Stilhintergründe unterrichtet, auf denen sich das musikalische Schaffen Henrici Sagittarii vollziehen sollte: in eine musikalische Renaissancewelt, deren Wesen in Deutschland sich bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts gefestigt hatte, trug der Schüler Giovanni Gabrielis die mächtigen Tonströme des italienischen Barock hinein, um damit seinen Landsleuten einen neuen musikalischen Stil fast für ein volles Jahrhundert zu gestalten.

In welcher Art von Musik ist denn Heinrich Schütz aufgewachsen, bis er nach Venedig ging? In der evangelischen Kirchenmusik hatte die Choralmotette Johann Walters kürzlich die Wandlung zum harmonisierten Sopranchoral Lucas Osianders durchgemacht und H. L. Haßler hatte alsbald gezeigt, wie man das protestantische Gemeindelied „simpliciter" oder „fugweis" für die Kantorei bearbeiten könne. Auf die echt polyphone Messenkunst der niederländisch beeinflußten Spätgotiker vom Schlage Senfls und Lassos war die neue dekorative Doppelchörigkeit, die farbenherrliche Flächenkunst eines Jacob Gallus, Leo Haßler, Hieronymus Prätorius gefolgt mit ihrer strahlenden Bildhaftigkeit. Auf dem Gebiet der weltlichen Vokalkunst herrschte nicht mehr die Volksliedbearbeitung mit dem Tenor-Cantus firmus, in der die Heidelberger Liederschule der Lemlin, Othmair, Brant, Forster geglänzt, sondern die Villanelle Regnarts, Scandellos, Lassos ergötzte durch bäurische Quintenparallelen und andere Rüpeleffekte; wem aber solche „frischen teutschen Liedlein" oder die Quotlibets von Melchior Franck in Coburg nicht fein genug waren, der trällerte die graziösen Tanzkanzonetten Gastoldis oder schlug sich die Sammelwerke des Münchner Paters Victorinus, des Nürnberger Aegidienkantors Lindner auf, in denen man die problematisch fesselnden Madrigale der oberitalienischen Neutöner mit ihren erstaunlich modernen Klangwirkungen und Wortmalereien fand. Das war für damalige junge Originalgenies in der Tat eine wahrhaft atemberaubende Welt kühner Experimente, die mehr lockte als Kantor Bodenschatz mit seinem von Seth Calvisius gesammelten Florilegium Portense und Rektor Donfried mit seiner Motettensammlung bayrischer Kleinstadtmusiker. Hatte der herrliche Nürnberger Meister Haßler auch selbst einen Band italienischer Madrigale herausgebracht, so schätzten die Deutschen doch mehr seinen wunderlieblichen Lustgarten mit Tanzliedern und stattlichen Intraden; als Schütz in Marburg Jus studierte, wird man im dortigen Collegium musicum die ersten deutschen Suiten von Orologio, Peurl, Demantius, Franck, Haußmann musiziert haben, mit Violen, Zinken, Blockflöten, Krummhörnern — wie's eben kam, wie's die vorhandenen Kräfte erlaubten.

Aber wer wie Schütz am Kasseler Hof aufgewachsen war, wo Landgraf Moritz der Gelehrte nicht nur die bedeutendsten musikalischen Widmungen empfing, sondern mit eignen Melodien zum Lobwasserschen reformierten Psalter seine hessischen Bauern in Kirchenaufruhr brachte, der hatte gewiß auch schon von einer allerneuesten Kunst in Italien läuten gehört. Schon waren in Frankfurt a. M. Teile der 100 geistlichen Konzerte des Lodovico Grossi da Viadana nachgedruckt worden, in denen statt massierter Chöre wenige schlanke Solostimmen in freiem Satzbau zum Akkordspiel der Orgel konzertierten. Und wer als Landeskind des musikalischsten deutschen Fürsten damals, des Heinrich Posthumus von Reuß, in Köstritz zur Welt gekommen war, dem fiel es bei fortdauerndem Musikinteresse nicht schwer, höfische Nachrichten über die neuen Florentiner Intermedien aufzufangen, die das Drama der Alten neu erweckt haben sollte. Im Kasseler Collegium Mauritianum mag der junge Schütz mit den Kameraden wohl sich heiße Köpfe debattiert haben, ob solche „Dafne", solch „Orfeo" wohl Aehnlichkeit mit den damaligen Liederspielen englischer Komödianten habe, die eben Shakespeares Lustspiele und Ayrers Hanreihschwänke durch Deutschland trugen, oder mehr den Chordramen, die damals die deutschen Gymnasiasten im Prunk horazischer Metren aufführten. Man zeigte sich in Stimmheften Gregor Aichingers oder des Michael Prätorius aus Wolfenbüttel die neuartigen Ziffern der Generalbaßschrift, von denen Meister Johannes Eccard noch keinerlei Gebrauch gemacht hatte, und kam sich recht dörflich-bäuerlich verlassen vor im altmodischen Deutschland, das in solchen Neuerrungenschaften arg träge nachzuhinken schien.

A. Pirro hat mit Farbenglut das verwirrend bunte Bild gezeichnet, wie dann in Venedig den jungen Schütz schmeichelnde Tonfluten aus tausend Quellen umbrandet haben. Wie spielerig kühn diese Madrigale voll verminderter Oktaven und anderer seltsamer Stimmenzusammenstöße, die der Stipendiat seinem Kasseler Gönner als erste Frucht seines südlichen Fleißes zusandte! Mag er auch als ernste Persönlichkeit und geniales Talent dem alten Gabrieli lieb wie ein Sohn geworden sein, wie es die Ringanekdote meldet — diese Tonsätze sind schon kaum mehr in Gabrielis Schule gewachsen; bei längerem Leben hätte Messer Giovanni über den jungen Enrico vielleicht ähnlich den Kopf geschüttelt wie bekanntlich Hugo Riemann über Max Reger. Nur hat Schütz sehr bald das erste wilde Genietum gebändigt und ist dann der weise Faustus unter den deut-



Notenfaksimile aus dem Dialogo per la pascua: Weib, was weinest du.

schen Musikern geworden. Sein ganzes Leben hat er dem einen Gedanken gewidmet: einen warmen Strom italienischer Schönheit, Freiheit, Schmiegsamkeit in die trockene, gelehrte, eckige Schreibart der deutschen Musiker zu lenken. Blieben einige wenige Freunde und Mitstrebende bei problematischen Experimenten stecken wie Nauwach und Kittel, oder riß sie vorzeitiger Tod hinweg wie den wundervollen Joh. Hermann Schein und später den genialen Adam Krieger, so haben doch junge Schüler ihm später die Fülle der Güte mit heißem Dank und innigster Verehrung vergolten: J. J. Löwe und Chr. Bernhard, Dedekind und Weckmann, Theile und Heinrich Albert, um nur ein paar von den heute bekanntesten zu nennen. Aber in seiner eigenen Generation ist Schütz einsam geblieben und immer einsamer geworden: die Delphin Strungk und Samuel Scheidt waren ihm wohl geschätzte Bekannte, Hammerschmidt und Demantius, Jakob Prätorius und Johann Staden wackere Zunftgenossen — aber er blieb unter ihnen allen tragisch vereinsamt; das ernste Gesicht über meinem Schreibtisch, der besonnene, stille Mann mit der goldenen Ehrenkette erzählt von früher, nie wieder aufgegebener Witwerschaft, von den Blutzeiten, da sein wenig verständnisvoller Dresdener Herr „in so löblichen Landen nicht zehn Musikanten haben zusammenhalten wollen", es spricht von der Schaffensnot Eines, der gewaltige Tongesichte für Riesenchöre und -orchester im Ohr hatte, aber kaum für ein paar arme Thomanermotetten den Verleger fand in fluchvollen Jahren.

Und dennoch: welch reiches Glück muß dieser Mann erlebt haben, der noch im höchsten Greisenalter seine herrlichen Passionen schaffen konnte, den von fern und nah Schüler und Enkelschüler im stillen Weißenfels aufsuchten, um dem Schöpfer der deutschen Oper ihre Verehrung kund zu tun. Welch stolze Befriedigung, zu sehen, wie seine Saat aufgegangen war an Dutzenden von deutschen Fürstenhöfen, wie ganz allein seine weise Kraft die Kapellen und Musiker hinweggeleitet hatte über die furchtbaren Jahrzehnte des Vernichtungskrieges in eine neue, schönere Zeit. Als Schütz die müden Augen schloß, da arbeiteten schon Buxtehude und Vincent Lübeck, Zachau und Philipp Krieger, Ph. H. Erlebach und Joh. Löhner, Joh. Pachelbel, Böhm und R. Keiser, von denen Bach und Händel lernen sollten. Man möchte denken, die Grabglocken, die den Alten heut vor einem Vierteljahrtausend zur Gruft geleiteten, seien schon wie Morgengeläut gewesen für das Dioskurenpaar von 1685 — für sie vor allem hat der alte Schütz Stil und Schule geliefert, er ist ihr Wegbereiter gewesen.

Welche Werke von Schütz können wir heute aufführen?

Von Hermann Keller (Stuttgart).

Alle idealistische Werbearbeit für einen großen Meister, der für die Gegenwart wiedergewonnen werden soll, bleibt ihrer lebendigen Wirkung beraubt, solange es ihr nicht gelingt, den Anschluß an die Praxis zu gewinnen: ein Konzert mit Schützschen Chorwerken stiftet mehr Gutes als zehn vortreffliche Jubiläumsaufsätze; daher will ich im folgenden den Versuch machen, diejenigen Werke, die in modernen, aufführungsfertigen Ausgaben mit Stimmen vorliegen, soweit sie mir bekannt sind, nach Gruppen getrennt, aufzuführen. Eine solche Liste ist für Schütz nicht ganz einfach, da es bis jetzt nur einzelne Pioniere gewesen sind (besonders Riedel, Arnold Mendelssohn und die Spittasche Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst), die aus der sechzehnbändigen Gesamtausgabe Ph. Spittas bei Breitkopf & Härtel einzelnes da und dort haben erscheinen lassen. Es ist zu hoffen, daß die neugegründete Schütz-Gesellschaft das seither Zerstreute sammeln und planmäßig weiterführen wird.

A. Oratorien mit Orchester.

1. Weihnachtsoratorium (1664), für gemischten Chor vier- bis sechsstimmig), Soli, Orchester und Orgel (oder Cembalo); herausgegeben von Arnold Schering; Dauer 50—55 Minuten, Breitkopf & Härtel.

Die Chöre sind nicht schwer und dankbar, die ariosen Rezitative herrlich, die drei Solisten: Engel (Sopran), Evangelist (Tenor), Herodes (Baß) leicht zu beschaffen, schwieriger sind die Ensemblesätze der Hirten (drei Alte), der Weisen (drei Tenöre) und der Hohepriester (vier Bässe) zu besetzen, das Orchester ist kammermusikalisch: bei den Hirten treten drei Holzbläser zum Continuo, bei der Herodesarie zwei hohe Trompeten, beim Hohepriesterquartett Posaunen, sonst kommen nur Streicher vor. Ein in Dortmund gemachter Versuch, das Werk als Begleit- und Zwischenmusik zu einem Weihnachtsspiel aufzuführen, ist jedenfalls beachtenswert. Je mehr in der musikalischen Wiedergabe der alte Mysterienton getroffen wird, desto besser; dem Orchester pflegt diese Einfühlung am schwersten zu werden.

2. Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz, für fünfstimmigen Chor, fünf Soli, Streichorchester (oder -quartett) und Orgel. Zwei Ausgaben: Breitkopf & Härtel, und (vorzuziehen) die ausgezeichnet bezeichnete Ausgabe Riedels bei C. F. Siegel.

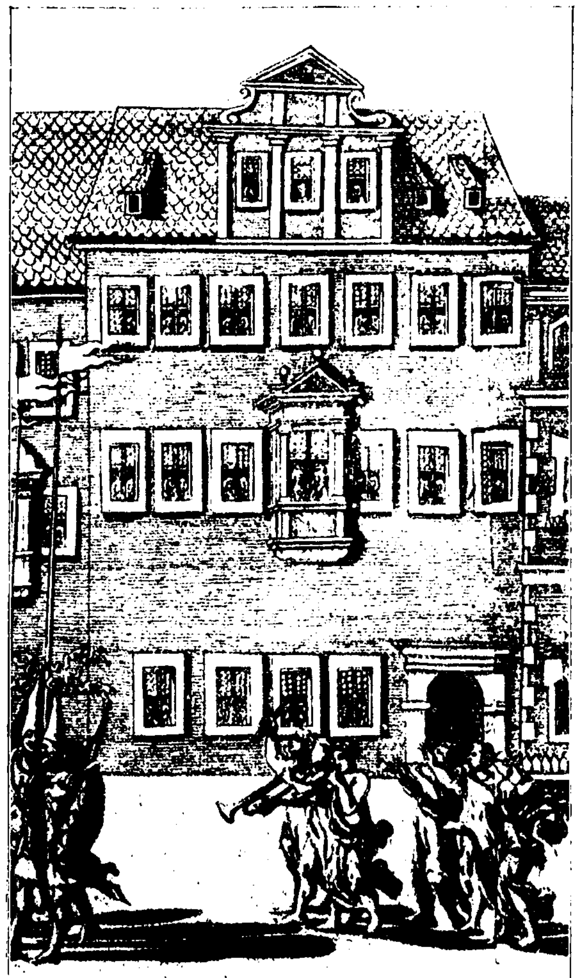
Im Chor sind die Tenöre geteilt, sonst ist keine besondere Schwierigkeit, die Soli können, wenn nötig, zusammengezogen werden; das berühmte Werk gehört zum Ergreifendsten in der ganzen Passionsliteratur.

B. Passionen.

Die Passionen von Schütz enthalten keine Arien, und sind ohne Orchester (eigentlich selbst ohne Orgel!); sie bestehen lediglich aus Rezitativen, die sich zwischen die handelnden Personen verteilen, wobei natürlich der Evangelist weitaus den Hauptanteil hat (mit ihm steht und fällt die Aufführung); der Chor ist vierstimmig (a cappella oder mit Orgel).

1. Passionsmusik, aus den vier Passionen zusammengestellt von Karl Riedel (Siegel).

Diese ausgezeichnet gemachte Zusammenstellung ist einem mit Schütz weniger vertrauten Publikum leichter eingänglich als die



Sterbehaus von Heinrich Schütz in Dresden.

originalen Passionen. Riedels Angaben über Vortrag sind sehr wertvoll.

2. Matthäuspassion, von Arnold Mendelssohn bei Breitkopf & Härtel zurückhaltender als Riedel herausgegeben, aber meisterhaft in der knappen Untermalung der Rezitative durch die Orgel.

3. Johannespassion, ebenfalls bei Breitkopf & Härtel, in den Chorsätzen dramatischer als die Matthäuspassion. — (Dauer je 60—80 Minuten.)

Die Schützschen Passionen üben jetzt eine tiefe Wirkung aus, an die vor zwanzig Jahren noch niemand hätte denken können; auch aus äußeren Gründen (kein Orchester!) darf man mit einem starken Anwachsen ihrer Aufführungsziffern rechnen.

C. Kleinere geistliche Gesangswerke mit Begleitung.

Nach der Hochblüte der a cappella-Musik im 16. Jahrhundert ist Schütz der erste Deutsche, der den neuen, aus Italien überkommenen Stil der Vereinigung von Singstimmen und Instrumenten praktisch anwendet. In den „Kleinen geistlichen Konzerten" haben wir konzertierende Kirchenmusik, die leichter ausführbar und im Stil strenger gottesdienstlich ist als Bachs Kantaten, leider ist aber davon erst Weniges neu herausgekommen.

1. Drei biblische Szenen (Breitkopf & Härtel):

a) Pharisäer und Zöllner, für zwei Soprane (oder Alt), Tenor, Baß, und vierstimmigen Chor, mit Orgel oder Klavier. Einfach und edel.

b) Osterdialog, für vier Solostimmen und Orgel oder Klavier

Eine der genialsten Schöpfungen von Schütz; wer einmal die Chromatik der Akkordfolgen bei den Worten „Maria—Rabbuni!" hat auf sich wirken lassen, wird das nie wieder vergessen.

c) Der zwölfjährige Jesus im Tempel, für Sopran-, Alt- und Baßsolo, vierstimmigen Chor, zwei Violinen, Baß, und Orgel oder Klavier.

Die schlichte, von einem Instrumentalvorspiel eingeleitete Erzählung schließt mit einem siebenstimmigen feierlichen Satz: „Wie lieblich sind deine Wohnungen"; der Eindruck des Ganzen ist groß.

2. Was betrübst du dich, meine Seele, Symphonia sacra für zwei gleiche Stimmen (Sopran oder Tenor, Solo oder mehrfach besetzt), zwei Violinen, Baß ad libitum, und Orgel, herausgegeben und verlegt von E. Hohmann, Ansbach. Gottesdienstliche Musik im besten Sinn des Wortes.

3. Drei kleine geistliche Konzerte für eine Singstimme mit Orgel, herausgegeben von Arnold Mendelssohn (Peters).

4. Zehn geistliche Duette (aus den „Kleinen Konzerten" und den Symphoniae sacrae) mit Orgel oder Klavier, herausgegeben von Johannes Dittberner (C. F. Kahnt).

Beides für Hausmusik und Gottesdienst gleicherweise zu empfehlen. (S. auch D, 6.)

5. Kleines geistliches Konzert. „Ich hebe meine Augen auf" (Psalm 121), für vier Solostimmen, Chor und Orgel (Veröffentlichungen des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung, Bückeburg. Dritte Reihe, Heft 5, C. F. W. Siegel).

Dieses neue Bückeburger Heft, in guter Redaktion von Max Seiffert und auch äußerlich in sehr guter Ausstattung erscheinend, ergänzt in willkommener Weise die vorstehende Aufzählung. Freilich glaube ich nicht, daß unser Publikum, das bis jetzt noch allzu einseitig auf den Spätbarockstil Bachs eingestellt ist, sich heute schon allgemein mit dem Frühstil von Schütz befreunden wird, — das ist auch eine Zukunftsmusik, aber ich glaube, daß diese Zukunft bald Gegenwart sein wird!

D. Chormusik a cappella.

Fast in jeder kirchlichen Chorsammlung ist Schütz vertreten, meist jedoch mit kleinen, leichten Chören, die keinen genügenden Begriff von der Pracht und Größe seines Vokalsatzes geben; den erhält man erst aus seinen fünf-, sechs- und achtstimmigen Stücken

1. Zwanzig vierstimmige Psalmen, sowohl mit den Cornelius Beckerschen Originaltexten, als mit Liedertexten anderer Dichter, herausgegeben von Th. Goldschmidt bei Breitkopf & Härtel, Sängerpartitur.

Die Bearbeitung ist, namentlich was die Taktstriche betrifft, nicht immer einwandfrei; die Chorsätze selbst sind sehr einfach. Empfehlenswerter sind aber

2. die 40 geistlichen Chorgesänge, zwei Hefte, herausgegeben von Johannes Dittberner (Schwers & Haake), und

3. die zehn geistlichen Gesänge (vierstimmig), die Fr. Spitta aus den Cantiones sacrae ausgewählt und verdeutscht hat (Schwers & Haake); technisch mittelschwer, im Vortrag aber nicht leicht.

4. Die Originalausgabe der 40 Cantiones sacrae (Band 4 der Gesamtausgabe) ist gleichfalls mit Chorstimmen versehen worden, die aber, da ohne Taktstriche und (Alt und Tenor) in alten Schlüsseln notiert, nur geübten Sängern zugänglich sind.

5. Für die beste Sammlung Schützscher Chöre halte ich die drei Hefte, die F. Woyrsch bei C. F. Siegel herausgegeben hat:

Das erste Heft enthält vierstimmige Chöre, sechs deutsche (darunter das Vaterunser und die Einsetzungsworte des Abendmahls) und fünf lateinische (aus den Cantiones sacrae),

das zweite acht herrliche fünf- und sechsstimmige Motetten (darunter „Selig sind die Toten" und „So fahr' ich hin"),

das dritte vier größere, vier- und fünfstimmige Chöre mit Orgelbegleitung.

6. Von Einzelausgaben Schützscher Chöre nenne ich Psalm 98 (Thiel, Sulzbach), So fahr' ich hin (Schreck, Gesänge des Thomanerchors, Breitkopf & Härtel), Selig sind die Toten (Thiel, Sulzbach), Psalm 150 (Hirsch, Oppenheimer), Psalm 122 (achtstimmig) durch Karl von Jan (Hug), die Musikalischen Exequien — auch ein „deutsches Requiem", nach Schweitzer — ebenda, Psalm 19 und Motette. „Das ist je gewißlich wahr" (beide sechsstimmig) bei Bote & Bock, drei achtstimmige Psalmen bei Peters (F. Wüllner), ferner an Musikbeilagen der Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst die Nummern:

13: O lieber Herre Gott (Advent), für zwei Singstimmen und Orgel.
17: O hilf Christe, Gottes Sohn (Passion), ebenso.
47: Die Einsetzungsworte des hl. Abendmahls (A. Mendelssohn), vierstimmig ohne Begleitung.
115: Psalm 124, ebenso.
135: Psalm 145 (R. Löw), für zwei Frauenstimmen u. Orgel.
155: Verleih uns Frieden gnädiglich (A. Mendelssohn) für zwei Vokal- und zwei Instrumentalstimmen mit Orgel.
158: Gib unserm Fürsten und aller Obrigkeit Fried'. (E. Hohmann), zweiter Teil zu 155.

Diese letzteren Ausgaben (Vandenhoek und Rupprecht) sind noch heute sehr wohlfeil.

7. In Chorsammlungen ist Schütz vertreten: mit einer sehr guten Auswahl von fünf Chören in Göhlers Musica sacra, deutsche Texte (Peters), darunter das herrliche „Was kann uns scheiden von der Liebe Gottes"; ebenfalls mit fünf Chören, darunter einen achtstimmigen (Psalm 73) im ersten Band des Volksliederbuchs für gemischten Chor (Peters), und in den meisten Kirchenchorsammlungen.

An weltlicher Musik (Madrigale) ist mir noch keine Neuausgabe bekannt; möge daher das vorstehende Verzeichnis wenigstens für Schütz als größten deutschen Kirchenmusiker vor Bach werben; wenn nur erst die Dirigenten zu Schütz gekommen sind, — die Gemeinde wird dann leicht und gern mitgehen!

Wie ein stolzer Adler schwingt sich auf das Lied,
daß es froh die Seele auf zum Himmel zieht.
Weckt in unsrer Brust
Hohe, heil'ge Lust.

Was der tiefsten Seele je Erquickung beut,
alles Große, Edle, Treu' und Einigkeit,
Lieb' und Tatendrang
wecket der Gesang.

Alles Zarte, Schöne, was die Brust bewegt,
alles göttlich Hohe, das zum Himmel trägt:
alles das erblüht
freudig aus dem Lied.

Heinr. Schütz.

Vier Briefe von Heinrich Schütz.[1]

Der erste Brief bringt die Widmung der Psalmen Davids an die Kurfürstin Hedwig von Sachsen, die Witwe Kurfürst Christians II.:

Der Durchlauchtigsten/ Hochgebornen Fürstin vnd
Frawen// Frawen
Hedwigen
geboren aus Königlichen Stamme zu Dennemarck / Churfürstin/ auch Hertzogin
zu Sachsen/ Gülich/ Cleve vnd Bergk/ Landgräffin in Düringen/
Marggräffin zu Meissen/ Burggräffin/
zu Magdeburg/ Gräffin zu der Marck vnd Ravensburg/ Frawen
zum Ravenstein/ etc. Wittben/ Meiner gnädigsten
Churfürstin vnd Frawen.

Durchlauchtigste/ Hochgeborne Churfürstin/ Ewer Churf. Durchl. seynd meine vnterthenigste bereitwilligste Dienste schuldigstes Fleisses zuvorn.

Gnädigste Fraw/ Es ist numehr D. Cornelij Beckers/ seligen/ Psalm Büchlein in seinen alten Melodien vieler Orther/ Land vndt Städten zur Christlicher Erbawung/ in Kirchen/ Schulen vnd Häusern fast gemein worden/ dahero wol etwa ein Gottseliges Gemüte vnnötig/ oder auch numehr vnzeitig zuseyn erachten möchte/ das dieselben ich jetzo erst mit newen/ vnd also gantz bißhero vnbekandten Melodeyen versehen wolle: Vnd zwart belangende/ Erstlich/ die alten vnd numehr fast in die hundert jahre mit sonderbaren auffnehmen Evangelischer Warheit üblichen Melodeyen/ so habe ich es bey denselbigen nicht alleine billich gelassen/ sondern meines theils/ thue ich jhnen hierüber noch vielmehr dis offentliche Lob vnd Zeugnüß geben/ das etliche Deroselben ich mehr von den Himlischen Seraphinen zu Lob jhres Schöpffers/ als von Menschen ertichtet halten tue: Wie aber solche alte Melodeyen sampt denen Gottseligen Worten/ worüber sie anfangs componirt vnd gemacht worden/ (sumaßen deroгleichen auch in gegenwertigen PsalmBüchlein noch geschieht) billich ferner ohngeendert erhalten/ vnd männiglichen commendiret werden. Also hat im gegentheil/ vnd für das Andere/ mich nicht allerdings bequem gedeuchtet/ daß solche alte Weisen Herrn Doctor Luthers vnd anderer frommer Christen Gesänge (bevorab derer Psalmen vnd Lieder/ welche sonst nur zu gewissen Jahreszeiten pflegen gesungen zu werden) ohne anterscheid zu gegenwertigen PsalterBüchlein entlehnet werden/ vnd also diese D. Beckers seligen nichts minder Geistreiche Gesänge vnd Wort/ gleichsam mit geborgter Kleidung in Christlichen Versammlungen erscheinen/ vnd sich hören lassen müssen.

Im betracht dessen/ hab ich hiebevorn für meine Haußmusic/ vnd zu denen mir vntergebenen CapellKnaben frühe vnd AbendGebet/ etliche wenige newe Weisen vber angeregte D. Beckers Psalmen auffgesetzet/ vnd nach dem solche hin vnd wieder in anderer Leut Hände gerathen seynd/ bin ich solch Werck zu continuiren vnd zu vollenden vielfeltig/ so wol Schrifftlich als mündlich ermahnet worden/ Vnd ob zwar wegen anderer vnter Händen habenden Arbeit/ vnd dann auch in erwegung/ das fast kein Musicus ist/ welcher nicht etwa eine Melodey aufffetzen könte/ dieses auch noch wol lenger ersitzen blieben were/ So hat es doch Gott dem Allmechtigen/ nach seinem alleine weisen Rath/ vnd gnedigen willen gefallen/ durch ein sonderliches HaußCreutz/ vnd durch den vnverhofften Todesfall/ meines weyland lieben Weibes Magdalenen Wiedeckin/ mir solche fürhabende andere Arbeit zu erleiden/ vnd dieses PsalterBüchlein/ als aus welchen ich in meinem Betrübnüß mehr Trost schöpffen künte/ gleichsam in die Hände zugeben. Dahero ich dann ohne fernere erjnnerung für mich selbsten an diese Arbeit/ als eine Trösterin meiner trawrigkeit allerwilligst gangen bin/ vnd endlichen dieses Wercklein/ wie es hier für Augen ist/ durch Gottes hülffe verfertiget habe.

Demnach aber solches nunnehr durch den offentlichen Druck an das Licht herfür bricht/ befinde ich niemand dem es billicher dediciret vnd zugeschrieben werde/ als E. Churf. Durchl. von dero mir genugsam bewust ist/ daß dieselbe nebenst andern Geistlichen Liedern auch zu diesen D. Beckers PsalmBüchlein eine sonderliche große Beliebung vnd zuneigung tragen/ solches auch in dero Churf. Residentz vnd SchloßKirchen täglich gantz fleißig üben vnd singen lassen. Vber dieses erjnnere ich mich hiernechst nicht unbillich/ der vielfeltigen von E. Churfl. Durchl. mir erwiesenen Gnade/ bevorab auch der Wolthat/ so sie mir hiebevorn/ bey erkauffung meines jetziges WohnHauses gnädigst erzeiget haben/ Vnd wie mir keines weges zweiffelt/ das dieses Buch vnter E. Churf. Durchl. hochgeehrten Namen vnd protection, für Neider und Klüglingen geschützet/ für vnterdrückung vnd vntergang befreyet bleiben werde/ Also sol es/ nechst dem Lobe Gottes/ dahin alle Christliche Arbeit zuförderst billich gerichtet wird/ an meinen Orth auch zum zeugnüß vnd zeichen meiner vnterthenigsten devotion vnd schuldigsten danckbarkeit gemeynet/ vnd hiermit E. Churfürstl. Durchl. vnterthenigst dargestellet/ vbergeben vnd zugeeignet seyn. E. Churf. Durchl. geruhen dieses wiewol in ansehung meiner Person geringes Geschencke/ mit gnädigsten Händen von mir auff vnd anzunehmen/ auch/ wo Sie etwas darinnen finden/ daß derselben gefallen möchte/ solches in jhrer hochlöblichen Christlichen andacht/ vnter andern Geistlichen Melodeyen mit zugebrauchen/ Dero ich schließlichen von Gott dem Allerhöchsten allen Churfürstlichen Wolstand vnd gedeyliche wolfart Leibes vnd der Seelen demütigst vnd trewlichst wündschen. Auch zu Churfürstlichen beharrlichen Gnaden mich vndertheinigstens bestes fleißes empfelen thue. Datum Dreßden den 6 Septembris, Anno 1627.

E. Churfl. Durchl.
Vnterthenigster/
gehorsambster
Henrich Schütz.

Die beiden nächsten Briefe zeigen, wie Schütz um das Wohl und Wehe der Kapelle, besonders aber der Kapellmitglieder und deren Angehörigen besorgt war; auch in anderen Briefen kehrt dieses Thema mehr oder weniger eindringlich wieder.

Dem Durchlauchtigen Hochgebohrenen Fürsten vnd Herrn Herrn Christian Hertzoge zu Sachsen, Jülich, Cleve vnd Berg, Landgrafen in Thüringen, Marggrafen zu Meißen, auch Ober vnd Niederlausitz, Grafen zu der Marck vnd Ravensberg, Herrn zu Ravenstein. Meinem Gnädigsten Fürsten vnd Herrn,

Durchlauchtiger Hochgeborner Fürst, Ew. Fürstl. Durchl. mit meinen vermögenden diensten zu tag vnd nacht vnterthenigst aufzuwarten, verbleibe ich Zeit meines Lebens verpflichtet.

Gnädigster Herr; wie ungern E. Fürstl. Durchl. ich mit meinem oftermaligen Schreiben vnd Erinnern beschwerlich bin, so dringet mich doch hierzu das stündliche vielfache Vmlauffen, überausgroße Lamentiren, noth vnd wehklagen derer sämbtlichen Compagni der armen verlaßenen Capellverwandten, welche in solchem elende lebende das es auch einen Stein in der erden erbarmen möchte. Nu bezeuge ich mit Gott, das mir ihre noth vndt erbärmliches Klagen so zu hertzen gehet, das ich nicht weiß, wie ich ihnen genügsamen trost oder hofnung eintziger beßerung machen könne.

Die meisten aus der gesellschafft, denen man es sonsten fast nicht zugetrauret hette, sind gentzlich entschloßen vnd sagen, Ehe sie Ihrem Gnädigsten Herrn zu disreputation, iemanden vmb ein stück brodts ansprechen wollten, das sie ihren fuß vnd stab aus vnumbgenglicher noth gezwungen, weiter setzen müßten, es sey ihnen vnmöglich zu bleiben, vnd lenger auszustehen, was sie nu lange zeit ausgestanden hetten, Sie müsten gezwungen darvongehen, ihre schulden möchte bezahlen wer da wolte, Es sey genung an dem schimpffe, das ihnen niemand mehr einen groschen trawen wollte etc.

Habe ichs derowegen aus schuldiger pflicht gegen Meinen Gnädigsten Churfürsten vnd Herrn, der notturft vnd meiner schuldigkeit erachtet: E. fürstl. Durchl. als vnserm Gnädigsten Inspectori vnd Herrn solchs zu notificiren, vnd zu gnädigster Erwegung zubringen, das es gleichwohl zuerbarmen, so die mit großer mühe vnd arbeit zusammengebrachte Gesellschafft wiederumb solte voneinander getrennet werden.

Gelanget derowegen an E. Fürstl. Durchl. mein vnterthenigstes embsigstes bitten, Sie geruhen doch noch einsten bey Ihrer Churf. Durchl. als Ihrem hertzgeliebtesten Herrn vater vnsertwegen mitleidentlich zu sollicitiren, das Sie doch der gesellschafft, damit man sie nur erhalten könne, nur ein eintziges Quartal besoldung auszahlen laßen wolten;

Vnd deßwegen mich Gnädigst zu verstendigen, ob ein eintziger trost oder hofnung ihnen gegeben werde; das man sie also nicht noth leiden, vnd anderer orten ihr brod suchen laßen dürffe. Wofern E. Fürstl. Durchl. aber nichts fruchtbarliches ausrichten sollen, welches ich doch nicht hoffen wil; wehre mirs vnmöglich sie lenger zuhalten. Auf welchem Fall ich hiermit das meine wil gethan haben vnd entschuldigt sein. E. Fürstl. Durchl. befehl ich der Göttlichen Regirung vnd Gnade.

Dreßden den 14. Augusti Ao 1651.

Ewerer Fürstl. Durchl.
Vnterthenigster trewest. D.[iener]
Henrich Schütz
Churfl. Capellmeister Mpp.
Johann Georg
Hofkontz

Dem Churf. Durchl. zu Sachsen wol verordneten Herrn Geheimbden Secretario, Herrn Christian Reichbrodt zu großgünstigen Handen in Dresden.

Hochgeehrter Herr.

Es seint numehr 3 Wochen das (: wegen der Flüsse, welche mich aus meinem haubte Molestirt und endlich mit Verlaub mir in beyde Schenckell geschlagen; undt die Resipilla oder Rose daraus worden:) Ich nicht ausgehen können, hette demselbigen schon vor lengst zugesprochen, und kann dem Herrn vor dismahl nicht bergen, das der Bassist aus Armuht seine Kleider vor etlicher Zeit wieder verpfändet, und seithero in seinem hause nicht anders als Eine bestie im Walde, verwildert, nunmehr sich auch wieder reget, und mir durch seine Frau hatt sagen lassen, das Er davon gehen mus undt will. Ob nun meinen grosg. Herrn ich zwar keines weges um seinetwillen gros zu molestiren oder ihm wieder seinen Willen zu disponiren vermeine, das bey unserm Gnädigsten Herrn Er etwas für ihn procuriren solle, welches ich dann zu seiner beliebung zwar anheimb stelle, So hab ich doch dieses demselbigen dahero zu notificiren nicht unterlassen wollen, das wenn er etwa in salutato Hospiti, wie Ich vermeine,

[1] Aus der demnächst im Verlag Gustav Bosse (Regensburg) erscheinenden umfangreichen, von Dr. Erich H. Müller herausgegebenen Sammlung der Briefe und Schriften von Schütz. Mit freundlicher Genehmigung des Herausgebers und Verlegers.

gewislich davon streichen wirdt, Mir deswegen nichts beygemessen werden, undt das solches bey meinem grosg. Herrn und Herrn Marschaln Ich vorher erindert, Zeugnüs haben möge.

Ist aber schade und immer schade umb solche köstliche stimme, das Sie aus der Capell verlohren gehen solle; wahr ist's, das sonst an seinem humor nichts sonderliches taugliches, undt seine Zunge täglich in der Weinkanne will abgewaschen sein, alleine eine solche weite Gurgel bedarff auch mehr nässe als manche enge, und ob der guete Kerl seine geringe besoldung gleich auch richtig bekäme, würde Sie doch zu großen bancketen nicht anreichen, und wann man dieses Kerls gubernement und Haushaltung recht erkennen wolte, Solte man ihm, wie ich vermeine, Sein gering bislein nur zu rechter Zeit geben lassen; als lange aber solches nicht geschicht, kann man ihm gleichwol für einen großen Verschwender auch nicht ausruffen, lasse Es aber meinestheils dahin bewenden.

Friedrich Selge mit seinen Söhnen, wie ich höre, gehen auch fort. Wünschte mündlich mit meinem grosg. Herrn zu reden, und meine wenigen gedancken von unserm, dem ansehen nach, albereit zu Grabe geläuteten Churf. Collegio Musico zu eröffnen.

Verbleibe allezeit meines Hochgeehrten Herrn

Schuldiger Diener

Heinrich Schütz.

Dresden am 28 May
1652

P. S. Hochgeehrter Herr, wann Er es auch for guet ansehen wirdt, habe ich zu bitten, Er dieses mein Schreiben nach Verlesung auch for den Herrn Hofmarschall wolle kommen lassen.

Im letzten der hier mitgeteilten Briefe bittet Schütz erneut um Betreibung seiner Pensionierung. Nicht ohne Bitterkeit bedauert er, das Amt eines Kapellmeisters angenommen und seine Kraft und Zeit an den traurigen musikalischen Verhältnissen in Deutschland vergeudet zu haben.

Churf. Durchl. zu Sachsen, wohlverordneter,
Hochgeehrter Herr Hofmarschall,

Ew. Hochedl. Gestrenge hierbey dienstlich, und so viel möglich kürtzlich zu berichten, erfordert meine unumbgangliche nothdurfft, nemblichen: was gestalt for anderthalb jahren nunmehr, Unserm gnädigsten Churfürsten und Herrn (:bei damaliger offerirung eines meines in Druck gekommenen neuen Werkleins:) ich zugleich ein unterthänigstes memorial mit eingeantwortet, und nach weitläuffiger Ausführung, meines von jugend auff, fast mühseligen Lebenslaufs, wie auch meines nun herangekommenen Alters undt dahero abgenommenen Kräffte (:zumahl auch die alten musicanten alle verstorben, ich davon alleine noch übrig undt ungeschickt werde in die junge Weld undt neueste manier der music mich einzurichten:) umb gnädigste Entnehmung der wirklichen und allezeit gegenwärtigen auffwartung, undt umb Veränderung meiner bestallung in eine Provision, jedoch auff gewisse maaße, unterthänigst fleißige ansuchung getan habe, Allermaßen Ew. Hochedl. Gestrengl. von Herrn Reichbrohdt Geheimbden Secretario, nach beliebung auch erfahren, was aus dem vielleicht auch noch vorhandenen memoriale mit mehren werden selbst ersehen können, undt ob zwar wolgedachter Herr Reichbrohdt mir damals keine gewisse resolution gegeben und zurücke gebracht, hatt er mir doch gleichwohl diese nachrichtung ertheilet, das Unser gnädigster Churf. und Herr sie hirin nicht ohngeneigt befunden hätte, inzwischen aber, so ist die erorterung solches meines anliegens bishero also ersitzen blieben, undt ich dessen nichts minder zu continuirlicher arbeit zu hause, als zu allerhand öffentlicher auffwartung veranlasset, und gebraucht worden, welches ich zwar nach beschaffenheit meines Vermögens auch ganz willigst gethan habe. Nun aber in einem Theil, diejenigen Ursachen, welche nach der Ruhe zu trachten mich antreiben, bishero nicht ab, sondern täglich undt merklich bey mir zunehmen, derogestalt, daß auch wegen Unvermögen meines Geistes undt des continuirlichen vielen schwindels, ich mir keinesweges der Churf. Capell gebürlich fürzustehen, undt mein in der jugend verhoffentlich in der Weld, erlangtes guetes Zeugnis hinfüro ferner zu manuteniren mir getrawen tue, am andern Orte, wegen des bekannten armseligen itzigen Zustandes der Churf. musicanten, mir die lust, mit ihnen umbzugehen vollends gar unerträglich gemacht wird, massen die Rechnung leichtlich zu machen, was ohngelegenheit mir (:als ihm ohnwürdige Commandanten:) dahero zuwachse, auf begehrende nothdurfft ich auch wohl erweisen will, wie ich bey solchen Bewandnis, genugsam Anlaß habe, mich gereuen zu lassen, das auff das in Teutschland wenig bekannte undt gewürdigte Studium musicum, soviel fleiß, arbeit, gefahr undt unkosten ich jemals gewendet undt dessen directorium am hiesigen Churf. Hofe auff mich genommen. Dahero denn hiebey an E. Hochedl. Gestrengl. mein gantz dienstliches und hochinständigstes Bitten gelanget, Sie in dieser mich hart drückenden Lage, sich nicht alleine meinen hohen Patronen selbst erweisen, sondern auch mit wohlgedachten Herrn Sekretario reden, ihn disponiren, undt Sie also beyderseits nach Gelegenheit trachten wollen, wie mit gnädigstem Willen, ich zu der für anderthalbjährigen von mir angefangenen Pensionirung gelangen möge. Und wie durch solche Beruhigung meines Lebens (:wann sie mir vergönnt werden möchte:) mein itziger ziemlich gesunkener Muth mir merklich erfrischet, zu fortstellung meiner profession auch stark ermuntern würde, auch begehre ich nicht der Churf. Capelle mich ganz zu entziehen, sondern (:im falle ich anders mit einer vergnügten Companey zu thun haben sollte:) denselben mit ferneren anordnungen undt Compositionen allezeit die Hand zu bieten, mehrmals auch denselbigen persönlich beyzuwohnen. Undt ob ich zwar umb etlichen meinen Expeditionen und einforderung meiner noch übrigen geringen Armuths willen, an itzo eine nothwendige Reise nacher Halle undt weissenfels abzulegen habe (:wozu ich auch umb Erlaubniß unterthänigst gebeten haben will:) so bin ich doch erbötig nach erörterung derselbigen, wann Gott mich gesund läßt, mich gehorsambst wieder allhier einzustellen, verhoffe, da unser gnädigster Churfürst undt Herr, dero mehrmals uns gethaener gnädigen Vertröstung nach in Gnaden alles wird vermitteln lassen undt Ew. Hochedl. Gestrengl. auch ihres theils zur beförderung dieses worts, ihre vermögende grosgönstige Hand gerne mit darbieten undt anschlagen werden, als welchen selbst wohl wissend ist, das hieran sie die christliche liebe erweisen, das Lob Gottes und die reputation des Churf. Hofes befördern, dessen göttl. protection zu Gnaden E. Hochedl. Gestr. ich schließlich hiermit empfehle undt trewstes gemüths nach vermögens iederzeit verbleibe

Des Herrn Hofmarschalln
schuldiger undt verbundener Diener

Dresden am 26. Junii
Ao. 1652.

Heinrich Schütz Mpp.

Verzeichnis der Werke von Heinrich Schütz.[1]

Von Dr. Erich H. Müller (Dresden).

A. Datierbare Werke.

1611 G „Il primo libro de Madrigali". G-A IX.

1614 E (?) „Veni sancte Spiritus, et emitte caelitus". Konzert. (mehrchg mit Instr) G-A XIV.

1618 G „Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat". Hochzeitskonzert*). (mehrchg mit Instr) G-A XIV.

*) Zur Hochzeit von Joseph Avenarius mit Anna Dorothea Görlitz am 21. April 1618 in Dresden.

G „Haus und Güter erbt man von den Eltern". Hochzeitskonzert*). (3chg mit Instr) G-A XIV.

*) Zur Hochzeit von Michael Thoma und Anna Schultze am 15. Juni 1618 in Leipzig.

1619 G „Psalmen Davids samt etlichen Motetten und Konzerten". (8 und mehrst) G-A II.

G „Der 133. Psalm: Siehe wie fein und lieblich ist's". Hochzeitskonzert*). (2 S, A, T, B mit Instr und BC) G-A XIV.

*) Zur Hochzeit von Georg Schütz und Anna Grosse am 9. Juli 1619 in Leipzig. — Ueberarbeitet in den dritten Teil der „Symphoniae sacrae" (1641) wieder aufgenommen.

E „Der 116. Psalm: Das ist mir lieb, daß der Herr mein Stimm und Flehen höret". Motette*). (5st) G-A XII.

*) Abgedruckt in dem Sammelwerk: „Angst der Hellenen und Friede der Seelen". Jena 1623.

E (?) „Der 24. Psalm: Domini est terra et plenitudo ejus". (mehrchg mit Instr) G-A XIII.

1621 G „Syncharma musicum: En novus Elysiis succedit sedibus hospes". Konzert. (mehrchg mit Instr) G-A XV.

E (?) „Teutoniam dudum belli atra peritola molestant". Konzert*). (2 S, A, T, B, 2 V und BC) G-A XV.

*) Abgedruckt in Ambrosius Profes „Andern Theil Geistlicher Concerten und Harmonien". Leipzig 1641.

1621 E „Glückwündschung des Apollinis und der neun Musen". (12st 12 Cornette, Trommeln und Pauken*).

*) Festspiel zum Geburtstage Johann Georgs I. — Die Musik ist bisher nicht aufgefunden worden.

1623 G „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung". GA-I.

G „Kläglicher Abschied von der Churfürstl. Gruft zu Freiberg"*).

*) Zur Beisetzung der Herzogin Sophie von Sachsen († 7. Dezember 1622) am 28. Januar 1623. — Neudruck bei C. F. W. Siegels Musikalienhandlung mit einer Einführung von Johannes Wolf.

1624 E (?) „Die Erde trinkt für sich". Madrigal. (A, T, BC) G-A XV.

[1] Es bedeutet: A = Alt, B = Baß, BC = Generalbaß, E = Entstanden, G = Gedruckt, G-A = Gesamtausgabe von Philipp Spitta (die römische Zahl gibt die Nummer des Bandes an, in dem das Werk abgedruckt ist), Instr = Instrumente, S = Sopran, T = Tenor, V = Violine, chg = chörig, st = stimmig.

1625 G „Cantiones sacrae". (4st BC.)
G „Aria de vitae Fugacitate: Ich hab mein Sach Gott heimgestellt"*). (S und BC) G-A XII.
*) Zum Tode von Anna Maria Wildeck († 15. August 1625), Schütz' Schwägerin. — Umgearbeitet aufgenommen in die „Kleinen geistlichen Konzerte" (1636).

1626 E „Liebster sagt in süßen Schmerzen". Madrigal. (2 S, 2 V, BC) G-A XV.
E „Läßt Salomon sein Bette nicht umgeben". Madrigal. (S, B, Instr, BC) G-A XV.
E „Nachdem ich lag in meinem öden Bette". Madrigal. (S, B, Instr, BC) G-A XV.

1627 E „Da pacem domine, in diebus nostris". Konzert*). (2chg mit Instr) G-A XV.
*) Komponiert für den Kurfürstenkollegtag, der vom 4. Oktober bis 5. November zu Mühlhausen i. Thüringen stattfand.
E „Daphne". Oper*). Text von Martin Opitz.
*) Uraufführung am 31. März 1627 in Torgau zur Vermählung von Landgraf Georg von Hessen mit der Herzogin Sophie Eleonore von Sachsen. — Die Musik ist bisher nicht aufgefunden worden.
E (?) „Glück zu dem Helikon". Aria. (A, T, BC) G-A XV.
E (?) „Tugend ist der beste Freund". Madrigal. (2 S, 2 V, BC) G-A XV.

1628 G „Psalmen Davids nach Texten von Dr. Cornelius Becker"*). (4st) G-A XVI.
*) Andere Ausgaben erschienen: 1640 (auf fürstl. Mecklenburgischem Befehl); 1661 (vermehrte Auflage); 1678 (unter dem Titel: „Geistreiches Gesangbuch ... Melodeyen unter Discant und Basso"); 1712 (unter dem Titel: „Hoch-Fürstliches Sachsen-Weißenfelsisches vollständiges Gesang- und Kirchenbuch").

1629 G „Symphoniae sacrae". Erster Teil. (4—6st BC) G-A V.

1631 G „Das ist je gewißlich wahr und ein teuer wertes Wort". Motette*). (6st) G-A XII.
*) Komponiert zum Tode von Johann Hermann Schein († 9. Dezember 1630). — Ueberarbeitet aufgenommen in die „Geistliche Chormusik" (1648).

1636 G „Kleine geistliche Konzerte". Erster Teil. (1—5st BC) G-A VI.
G „Musikalische Exequien für Heinrich Reuß Postumus". (mehrst mit Instr BC) G-A XII.

1638 E „Orpheus und Euridice". Ballett. Text von August Buchner*).
*) Uraufführung am 13. November 1638 in Dresden anläßlich der Vermählung des Kurprinzen Johann Georg mit Magdalene Sybille von Brandenburg. — Die Musik ist bisher nicht aufgefunden worden.

1639 G „Kleine geistliche Konzerte". Zweiter Teil. (1—5st BC) G-A VI.

1641 G „Ich beschwöre euch ihr Töchter zu Jerusalem"*). Dialog. (4 S, A, T, B, BC) G-A XIV.
*) Abgedruckt in Ambrosius Profes „Anderem Theil Geistlicher Concerten und Harmonien". Leipzig 1641.

1646 G „O du allersüßester und liebster Herr Jesu"*). Konzert. (2 S, A, T, B, 2 V, BC) G-A XIV.
*) Abgedruckt in Ambrosius Profes „Vierdten und letzten Theil Geistlicher Concerten und Harmonien". Leipzig 1646.

1647 G „Symphoniae sacrae". Zweiter Teil. (3—5st, Instr, BC) G-A VII.
G „Danklied: Fürstliche Gnade zu Wasser und Lande". Aria. (A, Instr, BC) G-A XV.

1648 G „Geistliche Chormusik". Erster Teil*). (5—7st) G-A VIII.
*) Ein zweiter Teil ist nicht erschienen.

1650 G „Symphoniae sacrae". Dritter Teil. (5—8st, Instr, BC) G-A X/XI.

1651 G „Wie wenn der Adler sich aus seiner Klippe schwingt"*). Aria. (S, BC) G-A XV.
*) Abgedruckt in David Schirmers „Poetischen Rautengepüschen", Dresden 1751. — Komponiert zur Verlobung Friedrich Wilhelms von Sachsen-Altenburg mit Magdalena Sybilla, der Witwe Christians V. von Dänemark.

1652 E „Gesang der drei Männer im feurigen Ofen". Konzert. (2 S, A, T, B, Instr, BC) G-A XV.

1657 G „Canticum Simeonis: Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren". Zwei Motetten. (6st*) G-A XII.
*) Das Werk ist nur unvollständig erhalten. — Komponiert auf den Tod des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen. — Denselben Text benutzte Schütz für eine Trauerkomposition auf den Tod Christoph Cornetts, Kapellmeisters in Kassel 1635, die er in die „Symphoniae sacrae" (1647) und den dritten Teil der „Musikalischen Exequien" aufnahm (1636).
G „Zwölf geistliche Gesänge". (4st BC) G-A XII.

1661 E „Historia von der Auferstehung Christi". G-A I.

1664 G „Historia von der Geburt Jesu Christi". G-A I und XVII.

1665 E „Historia des Leidens und Sterbens Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matthäus". G-A I.

1666 E „Historia des Leidens und Sterbens Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Johannes" (jüngere Fassung). G-A I.

B. Undatierbare Werke[1].

a) Gedruckte undatierbare Werke:

„Historia des Leidens und Sterbens Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Marcus". G-A I.

„Historia des Leidens und Sterbens Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Lucas". G-A I.

„Historia des Leidens und Sterbens Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Johannes" (ältere Fassung*). G-A I.
*) Die jüngere Fassung stammt von 1666 (s. o.).

„Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz". G-A I.

„Kyrie eleison". Litanei. (6st BC) G-A XII.

„Der 7. Psalm: Auf dich Herr baue ich, mein Herr und Gott". (4st) G-A XIII.

„Der 8. Psalm: Herr unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name"). Konzert. (2 S, A, T, B, Instr, BC und Complementchöre).
*) Denselben Text benutzte Schütz in den „Psalmen Davids" (1619) und in den „Symphoniae sacrae" (1647).

„Der 19. Psalm: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes"). Konzert. (2 S, A, 2 T, B, BC) G-A XIV.
*) Denselben Text benutzte Schütz in einer 6st. Motette der „Geistlichen Chormusik" (1648), die sich als Ueberarbeitung dieses älteren Werkes erweist.

*„Der 15. Psalm: Herr wer wird wohnen in deiner Hütten". (mehrchg mit Instr) G-A XIII.

„Der 85. Psalm: Herr der du bist vormals gnädig gewest deinem Lande". (2 S, 2 T, B, 2 V, BC und Complementchöre) G-A XIII.

„Der 127. Psalm: Wo der Herr nicht das Haus bauet"). Konzert. (2chg, Instr, BC) G-A XIII.
*) Denselben Text benutzte Schütz in den „Symphoniae sacrae" (1650).

*„Wo Gott der Herr nicht bei uns hält". Choral-Kanzone. (mehrchg mit Instr) G-A XIII.

„Surrexit pastor bonus". Konzert. (6st Chor, Instr, BC und 2 Complementchöre) G-A XIV.

„Es gingen zweene Menschen hinauf in den Tempel zu beten". Dialog. (2 S, A, B, BC) G-A XIV.

„Weib, was weinest du". Dialogo per la pascua. (2 S, A, T, BC) G-A XIV*).
*) Faksimileausgabe des Originalautographs im Bär-Verlag, Berlin-Dresden.

„Hodie Christus natus est"*). (2 S, A, 2 T, B, BC) G-A XIV.

*„Heute ist Christus der Herr geboren". (3 S, BC) G-A XIV.

*„Ach Herr du Schöpfer aller Ding". Madrigale spirituale. (5st) G-A XIV.

„Freue dich des Weibes deiner Jugend". Hochzeitskonzert. (S, A, T, B, Instr, BC) G-A XIV.

„Christ ist erstanden von der Marter alle"). Konzert. (mehrchg mit Instr) G-A XIV.

„Güldne Haare, gleich Aurore"*). Kanzonette. (2 S, Instr, BC) G-A XIV.
*) Unvollständig erhalten.

[1] Die mit * bezeichneten Werke sind vor 1638 komponiert.

b) Ungedruckte undatierbare Werke:

„Erbarm dich mein, o Herre Gott". (S, S, V)
„Magnificat". (4st mit Instr)
} Bibliothek zu Upsala

„Vater Abraham, erbarm dich mein". (2 S, A, T, B, 2 V, BC)
*„Vier Hirtinnen, gleich jung und schön". (2 S, A, T, BC)
} Landesbibliothek zu Kassel

c) Unauffindbare undatierbare Werke:

*„Audite coeli".
*„Ach wie soll ich doch". (à 15)
*„Canite, psallite, placidite". (à 12)
*„Christ lag in Todesbanden".
„Der Wind beeist das Land". (2 T)
„Dies Ort mit Bäumen ganz umgeben" (S, BC)
*„Ein Kindelein so lobelich".
*„Ein wunder Löwe".
„Einstmals in einem schönen Tal". (2st, 6 Instr)
„Einstmals der Hirte Corridon". (2 S, 2 V)
*„Entsetzet Euch nicht".
„Factum est praelium magnum". (9st) [Zum Michaelisfeste]
*„Friede sei mit euch".
„Kyrie: Gott Vater in Ewigkeit"). (12st mit Instr)

*) Denselben Text benutzte Schütz für den ersten seiner „zwölf geistlichen Gesänge" (1657). Die Besetzung dafür ist aber: 4st Chor und BC.

*„Herr komm hinab". [Für den 21. Sonntag nach Trinitatis]
„Der 10. Psalm: Herr warum trittest du so ferne". (mehrchg)
*„Himmel und Erde vergehen". (à 3)
*„Ich blicke an des Himmels Saal". (à 5) [Text von Martin Opitz]
*„Ich traue auf den Herren". (à 12)
„Lobsinget Gott ihr Männer von Galilaea". (10st) [Zum Himmelfahrtstage]
„Sag, o Sonne meiner Seelen". (mehrchg)
*„Wenn unser Augen schlafen ein". (à 2)
„Wer ist der, so von Edom kommt". (mehrchg)

Joh. Nepomuk Mälzel.

Zur 150. Wiederkehr seines Geburtstages.

Von Dr. Gotthold Frotscher.

Am 15. August dieses Jahres waren es 150 Jahre, daß Joh. Nepomuk Mälzel in Regensburg das Licht der Welt erblickte. Vor genau 110 Jahren, nämlich 1812, konstruierte Mälzel den Metronom, jenen ersten Taktmesser, der an Stelle der immer unbestimmten und subjektiven Einteilung und Regelung des Taktes und Tempos nach dem Pulsschlage bestimmte Grade für die Geschwindigkeit eines Tonstücks festlegt, deren sich der Komponist zur Uebermittlung seiner Auffassung bedienen kann. Mälzel baute diesen ersten Apparat, der übrigens von unserem heutigen Metronom wesentlich verschieden war, gemeinsam mit einem Amsterdamer Mechaniker. Kein Geringerer als Beethoven erkannte sogleich die große Bedeutung des Mälzelschen Metronoms, dessen Bezeichnungen er vom Jahre seiner Erfindung ab peinlich genau in seinen Werken anwandte. Für Mälzel komponierte er den Kanon „ta, ta, ta, ta, ta, lieber Mälzel", dessen Thema sich im Allegretto der achten Symphonie wiederfindet, und im Zusammenhange mit einer anderen Erfindung Mälzels seine Schlachtensymphonie über Wellingtons Sieg bei Vittoria, die bezeichnenderweise als erste von Beethovens Werken wirklich populär wurde.

Die große Bedeutung der Erfindung Mälzels liegt nicht nur auf didaktischem Gebiete, nicht nur in der Klavierstunde. Mälzels Taktmesser, so sehr sich manche Komponisten z. B. der Romantik gegen die Anwendung seiner Bezeichnungen gesträubt haben, hat dieselbe Bedeutung wie auf anderem Gebiete der Phonograph Edisons. Wie schmerzlich vermissen wir heutzutage genaue Tempobestimmungen in der Musik der Zeit, die noch keinen absoluten Maßstab für die Geschwindigkeit hatte. Jedes Zeitalter hat seine eigentümliche Auffassung der Zeitmaße und der allgemeinen Geschwindigkeit; man könnte geradezu sagen: jede Epoche in der Musikgeschichte hat ihr eigenes Temperament in bezug auf die Zeitmaße, wie sie ihre besonderen Gesetze der Melodiebildung, der Harmonien usw. hat. Mit der ganzen Kunstrichtung einer solchen Periode hängt aufs engste zusammen ihre spezielle Tempoauffassung. Was zu jener Zeit selbstverständlich war — man sehe die einfache Bezeichnung „tempo giusto" bis nach Händel —, müssen wir heute erst mühsam aus dem Charakter der Musik und ihrer Aesthetik heraus nachempfinden. Und noch mehr: ein Andante oder Allegro hatte zu den Zeiten des Barocks einen ganz anderen Gang, eine andere äußere und innere Bewegung als im Zeitalter der Dampfmaschine und des Telegraphen. Es ist eine alte Tatsache, daß z. B. Mozarts Allegros heute durchgängig überhetzt werden, worüber Mozart selbst schon vorausahnend geklagt hat. In bezug auf die Zeitmaße eines Händel herrscht heutzutage die größte Ratlosigkeit. Wie dankbar wären wir, hätten wir einen absoluten Maßstab, wie jene Zeit die Geschwindigkeit der Tonbewegungen empfand.

Mälzels Metronom, das soll über alldem nicht vergessen werden, ist ein mechanisches Instrument. Das heißt: ein richtiges Erfassen der Bewegung eines Tonstücks ergibt sich nicht durch taktmäßiges Spielen nach dem Ticken des Pendels. Die Musik hat neben der äußeren, taktmäßig festgelegten, eine innere Bewegung. Aus dem äußeren Gang der Töne den inneren Rhythmus zu erfassen, aus dem absoluten Takt die subjektive Bewegung herzuleiten, bringt erst bis zum eigensten Wesen der Musik.

Joh. Nepomuk Mälzel, Erfinder, Abenteurer, Musiker, Mechaniker und Kaufmann, war einer der großen Allerweltsleute. Nach einem bewegten Leben, in dem großer Reichtum und Schuldgefängnis die Etappen bildeten, starb er 1838 an Bord eines Schiffes.

Dritter internationaler Kongreß der Musikverwertungsverbände.

Vom 26.—28. September d. J. tagte in Berlin der Dritte Internationale Kongreß der Musikverwertungsverbände. In einer großen Anzahl von Ländern bestehen heute Verbände, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, die Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte und der sogenannten mechanischen Urheberrechte auf genossenschaftlicher Grundlage durchzuführen. Die einzelnen Tonsetzer oder Verleger können nicht mit allen einzelnen Konzertveranstaltern oder Fabrikanten oder Händlern in Verbindung treten; diese Aufgabe nehmen ihnen die genannten Verbände ab. Naturgemäß kann sich deren Tätigkeit nicht auf das Inland beschränken: Inländische Tonwerke werden im Ausland aufgeführt, ausländische Komponisten im Inland. Daraus ergibt sich, daß die Verwertungsgesellschaften der verschiedenen Länder darauf angewiesen sind, zusammenzuarbeiten.

Zu der diesjährigen Tagung in Berlin (1920 fand sie im Haag, 1921 in London statt) hatte die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und die Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (Gema) eingeladen. Vertreten waren die Verbände aus Belgien, Dänemark, England, Frankreich, Holland, Italien, Oesterreich, Schweden, Spanien und der Tschecho-Slowakei. Außerdem waren eine Anzahl unserer bekanntesten Komponisten und Musikverleger als Zuhörer anwesend.

Die Tagesordnung enthielt als erste Frage die des nationalen und internationalen Aufführungsrechts. Der Grundsatz, daß dem Urheber allein das Recht zustehe, sein Werk öffentlich aufzuführen, ist zwar allgemein anerkannt, aber die praktische Ausgestaltung dieses Grundsatzes ist in den einzelnen Ländern sehr verschieden. In Deutschland wie in einer Reihe anderer Länder ist das Aufführungsrecht beschränkt auf entgeltliche und gewerbliche Aufführungen. Man hatte geglaubt, damit den Bedürfnissen der Musikpflege Rechnung tragen zu müssen. Durch diese Beschränkung werden aber die Interessen der Berechtigten ernsthaft gefährdet. Heute, da in allen Ländern die Musikverwertung in der Hand von Verbänden liegt, die unter der Kontrolle der Tonsetzer und Verleger selbst stehen, also der Schöpfer und Verbreiter musikalischer Schöpfungen, braucht durch eine Erweiterung des Schutzes ein Schaden der Musikpflege nicht befürchtet zu werden. Tonsetzer und Musikverleger hängen mit der Musikpflege so eng zusammen, daß sie mindestens ebenso genau wissen, was ihr nottut wie der Gesetzgeber. Es ist daher der einstimmige Wunsch des Kongresses gewesen, daß in allen Ländern der Schutz von allen

Einschränkungen, Förmlichkeiten und Bedingungen befreit und mit wirksamen Rechtsmitteln ausgestaltet werde, und zwar im nationalen wie im internationalen Verkehr. — Aehnlich liegen die Verhältnisse auf dem Gebiet der mechanischen Urheberrechte. Hier handelt es sich darum, daß der Urheber allein das Recht hat, die Uebertragung seiner Werke auf mechanische Musikinstrumente zu gestatten. Auch hier können die Verwertungsgesellschaften in Anspruch nehmen, die Interessen der Musikpflege vollkommen zu wahren.

Eine weitere Frage von großer Wichtigkeit, die dem Kongreß vorlag, war die der Dauer der Schutzfrist. Während in den meisten Ländern des Internationalen Urheberrechtsverbandes alle Werke bis zum Ablauf von 50 Jahren nach dem Tode des Urhebers geschützt sind, wird in einigen Ländern, wie z. B. in Deutschland, Oesterreich, Schweden, der Schutz nur bis zum Ablauf von 30 Jahren nach dem Tode des Urhebers gewährt. Heute liegt die Sache so, daß aus Gründen des internationalen Verkehrs eine einheitliche Festsetzung der Schutzfrist durchaus erforderlich ist. Dem deutschen Volksvermögen gehen dadurch erhebliche Summen verloren, daß deutsche Werke im Auslande einen 20 Jahre kürzeren Schutz genießen; umgekehrt wird der deutsche Verlagshandel im Auslande gehemmt und mißtrauisch angesehen, wenn die im Inlande freien, aber im Auslande noch geschützten Werke selbst gegen den Willen des deutschen Verlegers (im Wege des Schmuggels) in das Ausland gelangen. Der Kongreß gelangte daher zu dem einmütigen Beschluß, für das musikalische Urheberrecht die allgemeine Einführung der 50jährigen Schutzfrist für unbedingt erforderlich zu bezeichnen.



Berlin. Philharmoniker in Not! Unter diesem Zeichen setzt die dieswinterliche Saison ein. Das weit über die Grenzen Berlins und Deutschlands hinaus bekannte Orchester befindet sich in so großer wirtschaftlicher Not, daß es in seinem Bestande gefährdet ist. Gewiß erhalten die Philharmoniker seitens der Stadt eine Subvention, die aber natürlich unter den heutigen Verhältnissen nicht im entferntesten ausreicht, den ganzen Apparat für längere Zeit über Wasser zu halten. Sie bedürfen dringend weiterer Hilfsmittel, wenn anders nicht — und es sollen einzelnen Künstlern bereits Angebote vom Auslande gemacht sein — diese Körperschaft sich auflösen soll. Es ist ein bedenkliches Zeichen, aber doch ein Zeichen der Zeit, daß die wirtschaftliche Not auch solche Institute zu gefährden droht. Was hier einem ganzen Orchester bevorsteht, das wiederholt sich im Kleinen bei einzelnen Konzertgebern. Der deutsche Künstler ist fast außerstande, die hohen Beträge aufzubringen, die für Saalmiete und alle Nebenausgaben notwendig sind. So haben denn nicht nur Anfänger, sondern auch Künstler mit Namen entweder die Zahl ihrer Konzerte verringert, oder überhaupt auf ein Konzert verzichtet. Teilweise sind sie dazu übergegangen, an Stelle der Orchesterbegleitung sich mit einer Klavierbegleitung zu begnügen. Ob dies im Interesse der Kunst liegt, läßt sich füglich bezweifeln. Daraus darf nicht geschlossen werden, daß nun etwa die Konzertflut in Berlin einigermaßen abgeebbt wäre. Im Gegenteil: die Säle sind nach wie vor begehrte Objekte. Nur eben das Inland tritt gegenüber dem Ausland mehr und mehr in den Hintergrund, und hier wiederum sind es vor allen Dingen Amerikaner, die es um des berühmten Dollarstandes wegen wagen können, auch wenn sie daheim keinen Namen haben, in Berlin ein Konzert zu geben, und neben ihnen sind besonders zahlreich russische Künstler vertreten, die aus der Heimat verdrängt in Deutschland Obdach gefunden haben. So begann die Berliner Saison charakteristischerweise mit einem Konzert des amerikanischen Dirigenten Alberto Zelman. Der Künstler hatte das verstärkte philharmonische Orchester aufgeboten, ohne daß dazu ein besonderer Grund vorgelegen hätte. Dvoraks temperamentvolle Symphonie „Aus der Neuen Welt" und Tschaikowskys heitere „Nußknacker-Suite" bedürfen keines besonders großen Apparates, und die Neuheit, eine Konzert-Ouvertüre von Elgar bewegt sich in so ausgetretenen Wegen, daß über die Inhaltlosigkeit auch das größte Orchester nicht hinwegzutäuschen vermag. Der Dirigent verliert sich — das fällt bei den Philharmonikern besonders auf — zu sehr in die Einzelheiten der Zeichengebung und dabei die große Linie aus dem Auge. Viel bedeutungsvoller ist die Erscheinung Bruno Walters, der mit Fritz Krauß und Maria Olszewska Mahlers „Lied von der Erde" in einer ungemein ausgeglichenen und fein abgetönten Weise zu Gehör brachte. So oft man dieses Werk gerade leider von unberufener Hand dirigieren hört, um so eindrucksvoller gestaltet sich das Bild, wenn ein Mann wie Walter die feinen Linien dieses leuchtenden musikalischen Gemäldes nachzeichnet. Auf ganz anderem Boden ist die Kunst des finnischen Dirigenten Georg Schneevoigt gewachsen. Ihm fehlt die Reflexion, ihm fehlt vielleicht auch das allerletzte vergeistigende Moment, aber er verfügt über ein so ungeheures Maß ursprünglicher Musikalität, ist so ganz Gefühl — gesundes Gefühl — und gibt sich diesem Gefühl so vollkommen hin, daß man, und gerade bei den Werken Beethovens, das Geniale der Konzeption mehr als bei einer klug überlegenden und bei jedem Takte meditierenden Interpretation empfindet. So ähnlich liegen auch die Dinge bei Elly Ney. Sie hat jetzt vielleicht den Höhepunkt ihrer Kunst erreicht. Ein technisch schlackenloses Spiel ermöglicht es ihr, jede Seelenregung zur Geltung kommen zu lassen. So impulsiv sie aber auch empfindet, stets fühlt man, daß diese Impulsivität beherrscht wird von einer bis ins Feinste gliedernden und stets auf die Höhepunkte gerichteten Ueberlegung, die jedoch von allem Gewollten, Willkürlichen frei ist und nur dem Ethos des Ganzen dienen will. Von Leonid Kreutzer wurde eine junge Pianistin Kari Aarvold in das Konzertleben eingeführt, die sich mit drei Klavierkonzerten (Chopin, Mozart, Liszt) sofort eine sichere Position errang. Nicht, daß ihr Spiel lediglich technisch überrascht hätte, — was sie vor ihren Kolleginnen vom Fach auszeichnet, ist die feingeistige Art, mit der sie sich in die einzelnen Komponisten und ihre Werke versenkt hat. Um der breiten Masse gute und billige Opernvorstellungen bieten zu können, hat sich neben der Berliner Volksbühne, die noch im Begriff ist, das ehemals Krollsche Theater zu einem modernen Opernhaus umzugestalten, die „Große Volksoper" gebildet, die durch ein ähnliches Prinzip das Kapital für die Erhaltung eines Opernensembles aufgebracht hat und ihren Mitgliedern dafür preiswerte Vorstellungen vermittelt. Die ersten Aufführungen unter der Leitung von Franz von Hößlin und Dr. Ernst Prätorius zeigten, daß hier tatsächlich sehr Erfreuliches geleistet wird. Trotz den wenigen Proben zeigt das Orchester ein ausgezeichnetes Zusammenspiel, und die Solisten haben, wenigstens in den ersten drei Opern (Weber, Wagner, Mozart) sich mit Ruhm ihrer Aufgaben entledigt. Die Inszenierung bewegt sich auf streng modernen Bahnen. Ob das Publikum imstande ist, hier dem Regisseur zu folgen, bleibt abzuwarten. Der Eindruck jedoch, den die Aufführungen in ihrer Geschlossenheit machten, verspricht für die Zukunft Gutes. Lothar Band.

*

Essen. Zu Beginn des neuen Jahres setzte ein Sondersymphoniekonzert mit lieben Bekannten (Beethovens Egmont, Goldmarks „Ländliche Hochzeit") und einem selten gehörten Konzert für zwei Klaviere mit Orchester, von Mozart ein, das von den beiden wohlachtbaren einheimischen Künstlerinnen Maria Weimann-Schelle und Maria Hopmann mit feinster Delikatesse angefaßt und mozartischer Virtuosität bewältigt wurde. Es ist anzuerkennen, daß Fiedler zu solchen Konzerten einheimische Größen zu Worte kommen läßt, eine Tugend, die nicht jeder städtische Musikdirektor besitzt. — Der letzte Kammermusikabend des Kosman-Quartettes gehörte zu den eindruckvollsten der historischen Veranstaltung: Reger, der mit seinem Es dur-Quartett durch Gemütstiefe und tiefschürfende Gedanken fesselte und Debussy, dessen g moll-Quartett unendlich feine Klangreize ausstrahlte. Allerdings sah man schreckhaft viele tote Augen in der Zuhörergemeinde. — Der Solistenabend erster Mitglieder des Kölner städt. Opernhauses war ein Fehlgriff. Die Leutchen benahmen sich mimodramatisch und sangen entweder im Piccini- oder Kabarettstil. Als Opfer mußten bekannte Lieder erster Meister herhalten. Es war wirklich ein „ernst heiterer" Abend, aber im anderen Sinne; trotzdem raste der zumeist vertretene Stamm —..... — Beifall. — Der zweite Kammermusikabend des Musikvereins bot das Oktett von Schubert und das immer wieder gern gehörte Septett von Beethoven, ausgeführt von Mitgliedern des städt. Orchesters, die sich darin sämtlich als auserlesene Künstler in ihrem Fache erwiesen. — Das VI. Symphoniekonzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit einer a. a. O. geschätzten Pianistin Ella Pancera, die das Es dur-Konzert von Liszt mit glühenden Farben und sinnberückenden Tönen zum Leben brachte. Die Tiefen des Gemüts blieben jedoch unberührt. Der bombastische, hohle Ton der Mahlerschen I. Symphonie befestigte von neuem die Ueberzeugung, daß diese Musik schon heute als „Mode" verblaßt. — Klaviervorträge des hochgeschätzten Edwin Fischer füllten den Inhalt des sechsten Hauptkonzertes vom Musikverein. Welch ein Unterschied gegen das feminine Spiel der Pancera! Mark, Kraft, Tiefe und Geist, ein Tor zu den Höhen des Lebens und zu innerer Einkehr, zum Glauben an ein überirdisches Sein, zur Loslösung von allen irdischen Wehen! Diese hohen Eigenschaften ließen die Wahl stets wiederkehrender Konzertstücke (Chopin h moll-Sonate, Beethoven 33 Variationen u. a.) vergessen machen. — Pfitzners neuestes Werk „Von deutscher Seele", das der Musikverein mit großem Apparat in seinem siebten Konzert zur Aufführung brachte, mit kurzen Worten abzuschätzen, ist im Rahmen eines Sammelberichtes nicht möglich. Jedenfalls fand es einerseits geteilten Beifall wegen seiner ausgedehnten Länge und seines Mangels an Ruhepunkten, die den ungeschmälerten Genuß dieser philosophierenden und darum schwer zugänglichen Musik beeinträchtigten. Der größte Teil der Zuhörer begeisterte sich andererseits an der wundervollen Tonmalerei, die das musikalische Ohr — im Gegensatz zur Straußschen Art — niemals verletzte, an dem fein abgewogenen Orchesterkolorit, der Klangfarbe des wenig beschäftigten Chores und den ausgezeichneten solistischen Leistungen (Lotte Leonard, Sopran, Hilde Ellger, Alt, Fritz Krauß, Tenor und Wilh. Guttmann, Baß). Eine Kürzung der Orchesterzwischenspiele dürfte dem Werke nichts schaden. — Ein „slawischer Abend" des Lehmannquartettes brachte ein durch russische Weisen fesselndes Quartett von Borodin, das lebensprühende Klavierquintett von Dvorak mit Fiedler als jungfrischen Führer und mehrere Lieder von Dvorak und Tschaikowsky, von der einheimischen Opernsängerin Ouniroff im Theaterstil vorgetragen. — Der Männerchor 1860 trat mit einem aufsehenerregenden Programm auf den Plan, das an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben darf. Drei wuchtige Werke: Liebesmahl von Wagner, das Meer von Nikodé und Lied

des Glöckners von Kaun wurden in der 4000 Menschen fassenden Ausstellungshalle von 250 Sängern, einem großen Orchester, Knabenchor und Frau Heyemann als Solistin zu Gehör gebracht, geleitet von Ferd. Drost, dem jungen genialen Meister des Taktstocks. Dirigent und Chöre ernteten Jubel und Freude über die große Tat, die den Verein mit an die erste Stelle der zahlreichen Männerchöre Essens stellt. — Nun sahen wir im letzten Kammermusikabend des Musikvereins auch Walter Gieseking bei uns. Er kam, spielte, und spaltete die Meinungen. Die Mehrzahl dachte: er spielt „wunderschön", aber ich verstehe nicht, was er spielt! Die kleinere Zahl: endlich 'mal etwas anderes! Gieseking hat den Mut, impressionistische Klaviermusik anzubieten, feine, seltene Gerichte (Debussy, Scott, Ravel), zwar nicht nach dem Geschmack der Masse, aber als musikalische Kulturfaktoren berufen, fortschrittlich — erziehlich zu wirken. Wir freuen uns, daß Gieseking der Kenntnis der „Farbenmusik" die Wege ebnet, und daß er die altgewohnten Paradestücke meidet. May Fiedler konnte sich der gleichen Vorzüge erfreuen, denn auch sie sang mit süßer, einschmeichelnder Stimme, die sich besonders für intime Musik eignet, seltene Lieder von Wolf, Mattiesen und Marx, von denen Mattiesen mit seiner geistreichen, eminent schwierigen Klavierbegleitung herausragte. — Ein Klavierabend der einheimischen Pianistin Luise Clemens stach bedenklich gegen die Giesekingschen Leistungen ab. Saubere Fingertechnik und objektives Spiel genügen nicht, um moderne Musik dem Hörer nahezubringen. — Die Gesangabteilung des Kruppschen Bildungsvereins hatte sich die Bewältigung des Requiems von Verdi zur Aufgabe gesetzt. Mit Feuereifer nahm sich Dirigent (G. E. Obsner), Chor und Orchester des Werkes an. Die erstaunlichen Fortschritte des Chores, die dieser vor allem G. E. Obsner zu danken hat, nähern sich erfreulich den erstklassigen Leistungen des Musikvereins. Hier müde Vornehmheit, dort jugendliche Frische! Zum Ausgang des Konzertwinters sind noch zwei Abende herauszuheben: eine Brahms-Gedenkfeier des Musikvereins, als Auftakt zu der im Mai stattfindenden „Brahms-Woche". Die Aufführung des deutschen Requiems stand diesesmal nicht unter einem günstigen Stern, wodurch jedoch der Musikverein nicht entmutigt werden wird, die Brahms-Woche um so glänzender auszugestalten. Der „Lehmann-Abend" zog wieder einmal durch einige Seltsamkeiten: Stücke für Harfe allein und Harfe und Cello. Die bewunderungswerte Technik des Herrn Huber, Mitglied des städt. Orchesters, und der ätherische Klang der Harfe entzückte die Zuhörer. Wieder ein Beweis, daß verstaubte Werke aus der Zeit des brillanten Stils ihren Reiz noch nicht ganz verloren gaben. Andererseits wurde der Fachmann zu der Frage angeregt: wie kommt es, daß der Instrumentenklang nicht absoluten Wert hat, sondern auch der „Mode" unterworfen ist? Ludwig Riemann.

*

Konstanz. Die Konzertsaison eröffnete eine Stuttgarter Sängerin, Freiin v. Meiern-Hohenberg. Die junge Sängerin hat ein sehr sympathisches Organ, ihre Stimme zeigt gute Schule, doch ist ihre Gestaltungskraft noch nicht so stark, daß sie einen ganzen Abend interessieren konnte. Ein Lieder- und Duettenabend in der evangelischen Kirche konnte nicht befriedigen, da vor allem das Programm wenig musikalischen Geschmack verriet. Am besten gefielen die Liedervorträge der Sängerin Frau Ch. Wahle; es waren große Fortschritte gegenüber ihrem letzten Auftreten festzustellen. — Sehr schöne Abende brachte uns wieder die Münchner Konzertagentur. Als ersten Abend hörten wir Konrad Ansorge. Sein Beethoven war nicht immer überzeugend, dagegen interpretierte Ansorge Schumanns große C dur-Fantasie Op. 17 ganz wundervoll. Es war wirklich ein großer Genuß ihm zuzuhören. Am zweiten Abend erschien Emmi Leisner. Sie sang schön wie immer, obwohl ich manchmal etwas Frische vermißte. Sehr interessant waren ihre Vorträge der Lieder von A. Mendelssohn; endlich wieder einmal etwas anderes. Die Klavierbegleitung führte Prof. Schmidt-Lindner glänzend durch. — Sehr fein musizierte das Leipziger Gewandhausquartett. Der Höhepunkt des Abends war unbedingt das herrliche Streichquintett von Schubert, bei dem unser einheimischer Cellist Herr Kammervirtuose Schwanzara das zweite Cello mit großem Anpassungsvermögen durchführte. Der letzte Abend machte uns mit dem bekannten Solocellisten der Wiener Staatsoper R. Hindemith bekannt. Am Flügel saß Franz Dorfmüller, ein ausgezeichneter Begleiter. Hindemith spielte sehr musikalisch und technisch virtuos, so daß man darüber den etwas kleinen Ton vergaß. Der erste Kammermusikabend von Musikdirektor K. Bienert und Konzertmeister A. Steenebruggen aus Baden-Baden brachten Violinsonaten von Corelli, E. Grieg Op. 13 G dur und P. Graener Op. 56, eines der letzten Werke dieses Meisters. Am zweiten Abend sang Frau A. Bienert-Boserup Lieder von Thuille, Pfitzner, Brahms und als Uraufführung einen Liebesliederzyklus ihres Mannes. Musikdirektor K. Bienert spielte die Nordische Sonate Op. 75 von W. Niemann. Außerdem hatten wir 4 Symphoniekonzerte (Direktion Bernhagen). Der erste Abend war Mozart gewidmet (Solist Musikdirektor K. Bienert, d moll-Klavierkonzert), der zweite fast durchweg Smetana (Solistin Frau A. Dietrich-Bosch), der dritte Brahms (Solist Kammervirtuos Schwanzara) und der letzte Beethoven (Solist Konzertmeister Schmitt). Frau Dietrich-Bosch gab einen eigenen Abend mit einer hiesigen Geigerin L. Franke und einem Mannheimer Pianisten, der Liszts h moll-Sonate virtuos spielte. Auch das Wendling-Quartett ließ sich wieder hören und erfreute durch sein feines gediegenes Musizieren. An Männerchorkonzerten wären Badenia (Direktion L. Haupt), Liederkranz (Direktion Eißert) und Bodan (Solist J. Schwanzara, Direktion K. Bienert) zu erwähnen. Der Damenchor des Bodan (Direktion K. Bienert) sang in seinem Konzert das selten gehörte Stabat mater von Pergolese. Der gemischte Chor des Bodan führte Ende April den Messias von Händel in der Bearbeitung von Chrysander auf. (Musikalische Leitung Musikdirektor K. Bienert, Solisten Kammersängerin M. Möhl-Knabl, München, P. Weber, Karlsruhe, M. Lippmann, Mannheim und G. Schlatter, Heidelberg.) Ueber einige Konzerte kann ich nicht berichten, da ich anscheinend absichtlich keine Karten erhalten habe. Um das Bild zu vervollständigen muß ich noch erwähnen, daß das Stadttheater (Schauspiel) 4—5mal wöchentlich spielt und eine Unmenge von Vorträgen stattfinden, so daß es nicht zu verwundern ist, wenn der Besuch der einzelnen Veranstaltungen oft zu wünschen übrig läßt. K. Bienert.

*

Saarbrücken. Das Musikleben Saarbrückens, das sich vor und während des Weltkrieges in der Hauptsache in den Konzertveranstaltungen der beiden alteingesessenen Musikvereine, der „Gesellschaft der Musikfreunde" und des „Musikvereins Harmonie" äußerte, ist vor zwei Jahren durch die Gründung der „Konzertgesellschaft Saarbrücken" um einen weiteren künstlerischen Faktor bereichert worden. Diese Bereicherung aber hat sich im Laufe der Zeit eher als eine Schädigung unseres Konzertlebens erwiesen, weil durch sie eine Zersplitterung der musikalisch wirksamen Kräfte herbeigeführt wird, die für die Qualität der Leistungen nicht von Vorteil ist. Die Aufführungen größerer Chorwerke z. B. leiden heute — da das Verhältnis der Vereine untereinander nicht vom Geiste des Einvernehmens, der gegenseitigen Hilfsbereitschaft getragen wird — ständig unter der mangelhaften Besetzung der Chöre. Die lokale Presse hat wiederholt auf diesen und auf alle anderen Mängel hingewiesen, die in den Sonderbestrebungen der genannten Vereine ihre Ursache haben. Sie arbeitet schon seit Jahresfrist auf die Vereinheitlichung unseres Musiklebens hin, zur Zusammenfassung aller musikalischen Kräfte die Berufung einer geeigneten Persönlichkeit empfehlend, die als städtischer Musikdirektor die Leitung der Symphoniekonzerte allein in Händen hätte. Erfreulicherweise sind die Anregungen der Presse auf fruchtbaren Boden gefallen. Im Herbst vorigen Jahres wurde zunächst das Theaterorchester in städtische Dienste übernommen und die zu gründende städtische Musikdirektorenstelle öffentlich ausgeschrieben. Unter 80 eingegangenen Bewerbungen wurden vier Kandidaten in engere Wahl gezogen und zu einem öffentlichen Probedirigieren eingeladen. Das Orchester trat einstimmig für den Münchner Kapellmeister E. Schmidt-Illing ein, während die Presse und die Mehrheit einer eigens gebildeten Sachverständigenkommission die Wahl des jungen Berliner Dr. Heinz Unger als der stärkeren künstlerischen Persönlichkeit vorschlug. Wenn nun dessen Berufung bis heute noch nicht erfolgt ist, so mag dies wohl an der Schwierigkeit der Finanzierung der zu gründenden Stelle liegen. Nachdem aber am Ende der Spielzeit unseres Theaters Intendant H. Tietjen Saarbrücken verläßt, um einem Ruf nach Breslau zu folgen, und damit auch die I. Kapellmeisterstelle am Theater, die Tietjen innehatte, frei wird, dürfte wohl die städtische Musikdirektorenfrage am leichtesten im Zusammenhang mit der Theaterkapellmeisterfrage zu lösen sein, daß also der I. Kapellmeister vom Theater die Leitung der städtischen Symphoniekonzerte mitübernehmen würde. Wie ich höre, ist Bürgermeister Dr. Neickes autorisiert, mit einem namhaften Dirigenten dahingehend in Unterhandlungen zu treten. Ueber das Ergebnis wird späterhin zu berichten sein. Bei der Aufzählung der Konzertveranstaltungen dieses Winters beschränke ich mich des reichlichen Materials wegen auf das Wichtigste. Die „Gesellschaft der Musikfreunde" unter Leitung von B. Cormann trat zunächst mit einem Hans Pfitzner-Abend hervor, der durch die Mitwirkung des Komponisten eine besondere Note erhielt. Der treffliche Duisburger Geiger Grevensmühl spielte, von Pfitzner meisterhaft begleitet, dessen problematische Sonate für Violine und Klavier, während die Sopranistin Elisabeth May vom Landestheater Stuttgart in einer Auswahl Pfitznerscher Lieder sich als feinfühlende Künstlerin bewährte. Auch Friedrich Brodersen, der unübertreffliche Münchner Gesangsmeister, gab in diesem Winter wiederum hier seine Karte ab und sang sich namentlich mit Schubert („Der Wanderer", „Wanderers Nachtlied") in aller Herzen. Von größeren Choraufführungen dieses Vereins seien die Jahreszeiten (hier ragte unter den Solisten Helge Lindberg hervor) und die C dur-Messe von Beethoven genannt. Die „Konzertgesellschaft Saarbrücken" (Leiter: E. Bornschein) verpflichtete zu Anfang und Ende der Saison Dr. Ludwig Wüllner zu je einem Rezitationsabend. Er trug Dichtungen von Schiller, Goethe, Rilke, Andersen und Botho Sigwarts Melodram „Hektors Bestattung" (am Flügel: E. Bornschein) vor und siegte auf der ganzen Linie. Karin Dayas legitimierte sich in Werken klassischer, romantischer und neoimpressionistischer Richtung als eine Pianistin großen Formats, Karl Erb in einem Liederabend als ein Stimmphänomen seltenster Art. Ein zweitägiges Mahler-Fest galt wie im vorigen Jahr Gustav Mahler. Die Solistin desselben: Meta Reidel leitete es mit einem Liederabend ein, wobei sie namentlich den ernstgerichteten Gesängen eine ausgezeichnete Interpretin war. Am Flügel waltete wiederum E. Bornschein. Den zweiten Tag füllte eine eindrucksvolle Erstaufführung der Mahlerschen Dritten unter Bornscheins Stabführung aus. Der „Musikverein Harmonie" brachte das Interessanteste zuletzt: ein dreitägiges modernes Musikfest unter Leitung von Dr. Bodo Wolf. Ich habe darüber schon berichtet. Unter den sonstigen Veranstaltungen dieses Vereins bleibt ein zweitägiges Bach-Fest zu erwähnen, das kurz vor Weihnachten in der Ludwigskirche

stattfand. Am ersten Abend interpretierte Günther Ramin, der Organist der Leipziger Thomaskirche, Bachsche Orgelwerke, der zweite brachte Teile aus dem „Weihnachtsoratorium". In einem Brahms-Abend bestätigte Max Pauer den Ruf eines unserer besten Klassizisten des Klavierspiels, in einem Lieder- und Balladenabend von Paul Bender durften wir diesen als eminenten Sänger und Künstler bewundern. Einen feinfühligen Begleiter hatte er in E. Hammacher (Köln). Dr. Heinr. Dessauer.

Kurze Musikberichte

Bautzen. Bei dem vom hiesigen Kirchenchore zur Tagung des Kantoren- und Organistenverbandes Ostsachsen am 5. Oktober veranstalteten Kirchenkonzert wurde eine von Julius Gatter komponierte Solokantate für Sopran, Bariton, Kinderchor und kleines Orchester „In den großen Nöten, die uns getroffen haben" aus dem Manuskript aufgeführt. Gatter ist ein Sohn der Lausitz und wirkt in Plauen i. V. Der Eindruck war gewaltig, dank auch der guten solistischen Leistungen von Frau Else Hartmann (Bautzen) und Hans Kändler (Leipzig). Die Leitung hatte der Kantor an St. Petri, Studienrat E. Petzold. In nächster Zeit wird das Werk eine weitere Aufführung in Kamenz erleben.

*

Düsseldorf. Der städtische Musikverein brachte als Auftakt zum Konzertwinter einen Baußnern-Abend unter des Komponisten eigener Leitung. Bei der Gelegenheit gelangte die VI. Symphonie „Psalm der Liebe" nach von Rilke übersetzten Sonetten der Elis. Berret-Drowning zur Uraufführung. Mehr großes Orchesterlied als symphonisches Formgebilde durch Zwischenspiele im Sinne des modernen lyrischen Oratoriums zusammengefaßt, fand das Werk durch seine vornehme klangvolle Bauart unter Beibehaltung bewährter melodischer und harmonischer Grundelemente, im vokalen Teil von der vortrefflichen Gertrud Bindernagel betraut, warme Aufnahme. Von Baußnern war seinem Werk wie auch der folgenden IV. Symphonie (Erstaufführung) ein klar deutender Anwalt. E. S.

*

Halle a. S. Der „Sängerbund an der Saale", ein dem großen Deutschen Sängerbund angeschlossener Einzelbund, hat in der letzten Zeit eine äußerst rege Tätigkeit entfaltet. Verschiedene Vereine in Halle und Umgebung sind neu aufgenommen worden, so daß bequem über ca. 500 Stimmen verfügt werden kann. Oefter trat der Bund unter Mitwirkung des tüchtigen Beamtenorchesters mit öffentlichen Konzerten hervor, in denen namentlich das deutsche Volkslied zu Ehren kam. Solistisch wirkte hier die hiesige Fornest-Schülerin Frl. Elly Schumann mit, welche mit dem Sopransolo in Schubert-Liszts „Allmacht" mit einer Mozart-Arie und mit fein gewählten Liedern von Brahms, Pfitzner, P. Klanert u. a. von neuem ihr klangvolles Organ und ihren ausdrucksvollen Vortrag ins vorteilhafteste Licht zu rücken wußte. Als Chormeister amtieren zurzeit die Herren Hermann Schulze und Holm Nickol, zwei feine Musikernaturen mit warm empfindenden Herzen für die Sache des deutschen Männergesanges. Gute Erfahrungen hat der „Sängerbund an der Saale" auch mit sonntäglichen Morgenmusiken auf öffentlichen Plätzen gemacht. Das Bundesfest fand unter abermaliger Hinzuziehung des Hallischen Beamtenorchesters in Wittenberg statt, und zwar gipfelten die Veranstaltungen in einem Kirchenkonzert und in einem weltlichen Liederabend. Hier wirkte die bekannte Leipziger Sopranistin Else Pfeifer-Siegel erfolgreich mit. Kl.

Besprechungen

Musikalien.

„Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft", Jahrgang XXII, Heft 1: Bachs Choralspiel, 22 Orgelchoräle Joh. Seb. Bachs aus der Lüneburger bis zur Weimarer Zeit. Herausgegeben von Hans Luedtke. Breitkopf & Härtel.

In ihrem zweiten Vereinsjahr, also vor 20 Jahren, hatte die Neue Bach-Gesellschaft sich der Orgelwerke anzunehmen versucht, indem sie die kleinen Choralvorspiele des Orgelbüchleins in einer nicht gerade glücklichen Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen durch Fr. B. Richter herausgab, — erst jetzt kommt sie wieder auf dieses Thema zurück und man sieht nun den weiten Weg zwischen diesen beiden Punkten, den inzwischen die Bach-Forschung zurückgelegt hat. Luedtke hat im Bach-Jahrbuch 1918 eine umfangreiche, fleißige und wertvolle Arbeit (Dissertation) über die Bachschen Choralvorspiele erscheinen lassen, in denen er aufs genaueste das Verhältnis der Musik zum Text untersucht und den Stimmungsgehalt der Musik aus der jeweils vertonten Strophe abzuleiten unternimmt. Diesen, zuerst wohl von Schweitzer literarisch verwerteten Gedanken geht Luedtke nach, solange er noch eine Spur von Weg zu sehen glaubt; nicht selten kommt es dann auf eine Art Rätselraten heraus, welchen von 18 Versen Bach gerade in dem oder jenem Orgelchoral vertont habe, — so daß mich mehrmals bei der Lektüre der Unmut packte, die Musik derartig am Gängelband geführt zu sehen, und so ging ich mit einigen Vorurteilen an diesen neuesten Band der Bach-Gesellschaft heran, — wurde aber angenehm enttäuscht. Luedtke beginnt mit den Choralpartiten (Peters, Bd. 5, 2. Hälfte) und erläutert sie als in allen Versen durchkomponierte Choräle, bei denen die Orgel bald diesen, bald jenen Vers im Wechsel mit der Gemeinde übernahm. So ist ihre Form viel plausibler, als wenn man sie für einfache Variationen hält, die alle hintereinander gespielt werden sollten. Dann bringt der Herausgeber die kühn — man möchte fast sagen frech — harmonisierten Orgelchoräle, mit denen Bach als Arnstädter Organist die Gemeinde zu „konfundieren" pflegte, und schließt mit 14 Choralvorspielen des Weimarer Orgelbüchleins (Peters, V). Bei allen Chorälen — auch bei den nicht aufgenommenen — ist der vollständige Text angegeben, ebenso seine Verteilung auf kolorierte Melodien. Kluge Vortragshinweise erhöhen den Wert dieser Auswahl, die als Einführung in Bachs Choralvorspiele sich vortrefflich eignet, aber auch dem Besitzer vollständiger Ausgaben von Nutzen sein wird; sie sollte sich in den Händen jedes Organisten befinden. Hermann Keller.

*

Heinrich Kaspar Schmid: Trio für Klavier, Violine und Violoncello d moll Op. 35.

Der Name des ungefähr seit einem Jahr als Direktor des Badischen Konservatoriums für Musik in Karlsruhe lebenden Komponisten hat in der musikalischen Welt einen so guten Klang, daß man jedem neuen Werk aus seiner unermüdlich fleißigen Feder mit lebhaftem Interesse entgegensehen darf: bedeutet doch jede seiner Schöpfungen, zumal auf dem Gebiet der Kammermusik, die schöne Erfüllung jener hohen Erwartungen, die frühere Schöpfungen erweckt hatten, und erweckt zugleich auch wieder neue Hoffnungen auf sein nächstes Werk. Das vorliegende Klaviertrio steht zu dem kürzlich erst an dieser Stelle besprochenen Bläserquintett in einem merkwürdigen Gegensatz: dort heitere Anmut, Liebenswürdigkeit und Frohsinn in freundlich lichten Farben, hier düsterer Ernst, entschlossene Kraft und Größe in herber, holzschnittartiger Zeichnung. Der Komponist hat das Gewand des feinsinnigen Humoristen mit dem des würdevollen Pathetikers vertauscht. Nicht als ob ihm nicht auch dieses Gewand sehr wohl anstünde, denn Hand in Hand mit seiner angeborenen echt bayrischen Musizierfreudigkeit geht bei diesem Komponisten eine tief empfundene und tief begründete Welt- und Lebensanschauung, deren künstlerischer Niederschlag in diesem Klaviertrio zu finden sein dürfte. Breit und wuchtig baut sich in vollklingenden Akkorden das erste Thema auf, lastende Schwere drückt auch auf das lebhafter bewegte zweite Thema, das sich zwar zur Höhe, nicht aber zu Ruhe und Frieden emporkämpft; seltsam weiche Klänge von einer fast wehmütigen Stimmung lassen diesen Satz leise verklingen. Und diese Stimmung wird auch im zweiten, langsamen Teil ziemlich unverändert beibehalten; freundliche Lichtblicke fehlen dabei zwar keineswegs, gar manchmal scheint sogar die Sonne die trüben Wolken durchbrechen zu wollen und doch lassen sich die schmerzlichen Gedanken nicht völlig vertreiben. Da greifen in dem lebhaft bewegten dritten Satz scharf akzentuierte Rhythmen ein, zuerst vom Klavier allein vorgetragen, dann von den beiden Streichinstrumenten kräftig aufgenommen und durchgeführt, gleichsam als reiße eine energische Hand die dunkle Binde von den Augen und zeige hinaus in das blühende, lachende Land; in froh bewegtem D dur klingt's wie helles Glockengeläute in dem schön geschwungenen zweiten Thema; Lebenslust und Lebensfreude ist aufs neue erwacht, fast wie verwundert scheint der Tondichter auf seine frühere Schwermut zurückzuschauen, wenn das ernste Thema des zweiten Satzes noch einmal im letzten Trieb geheimnisvoll auftaucht; dann aber eilt er wie mit ausgebreiteten Armen dem Morgenlicht entgegen, in kraftvoller Lebensbejahung hat er sich schließlich den Sieg errungen. Ein prächtiges Werk! Auch eines von jenen Werken, die „vom Herzen" kommen und infolge dessen „zu Herzen" gehen müssen! A. R.

*

Joseph Haas: Bagatellen Op. 6. Verlag C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Diese zehn kleinen Vortragsstücke für Klavier zu zwei Händen, die von 1903 an nach und nach in der N. M.-Z. erschienen sind und die nun in leichter Ueberarbeitung und Ausfeilung ihres Schöpfers hier gesammelt erscheinen, zeigen sehr hübsch die Entwicklung, die Haas als Klavierkomponist bis zu den köstlichen Hausmärchen (wohl das Beste, was in unserer Zeit auf dem Gebiet der Klavierminiatur geschrieben worden ist; Verlag Tischer & Jagenberg, Köln) genommen hat. Gleich das dritte Stücklein verrät im Mittelteil deutlich die Haassche Handschrift in der Rhythmik und in der eigenartigen Periodenbildung (3 + 5 Takte); dann atmen die Stücke Nr. 5 und 6 schon viel von der Luft der Hausmärchen, und die koboldische Gavotte (Nr. 10) endlich führt bereits mitten in die lustige Welt der Op. 35 und 43. Da braucht man sie gar nicht weiter zu empfehlen; ich wüßte an neuer wirklich wertvoller Hausmusik nichts Reizenderes zu nennen als diese Bagatellen, die übrigens auch ein ganz prächtiges Vortragsmaterial für den Unterricht, der aus der Albumatmosphäre herausstrebt, darstellen und von dem jungen und sehr tüchtigen Ludwigsburger Verlag mustergültig herausgegeben sind. H. H.

*

Maximilian Heidrich: „Das Lied vom Sterben." Kantate für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel, Op. 79. Leuckart.

In neun, zwischen Chor und ariosen Soli abwechselnden Teilen sprechen Text und Musik vom Tod und christlicher Hoffnung übers

Grab hinaus. Die ganze Haltung des Werks läßt es für Aufführungen guter Kirchenchöre am Totenfest sehr geeignet erscheinen, wobei die Orgelpartitur das heutzutage wohl meist fehlende Orchester leicht ersetzen kann. H. K.

Bücher.

Gottfried Galston: Studienbuch. I. J. S. Bach. 45 Seiten Großoktav. Otto Halbreiter, München. 2. Aufl. 1920.

So klein das Büchlein ist, es sagt uns mehr als mancher dickleibige Band. Ein denkender Klavierkünstler — leider hörte ich sein Spiel noch nicht — gibt Rechenschaft von seinen Erfahrungen, und beim Kapitel Bach läßt sich wahrlich immer etwas anmerken. Ein verhältnismäßig kleiner Ausschnitt aus Bach wird sichtbar; doch sind Edelsteine darunter, wie die Chromatische Fantasie (zu der man auch Schenkers Ausgabe in der Universaledition vergleiche), das Italienische Konzert, Präludien und Fugen in cis moll und Cis dur aus dem ersten Teile des Wohltemperierten; auch Uebertragungen von Busoni (Choralvorspiele, Chaconne, D dur-Präludium mit Fuge für Orgel, Peters IV.). Busoni, der sich auch um den ersten Teil des Wohltemperierten verdient machte, hat das Vorurteil gegen Uebertragungen gebrochen, teils im Hinblick auf Liszt, teils mit Berufung auf Bach selber, der ja eine stattliche Reihe eigener Werke umgoß oder anders einrichtete. Die neue vermehrte Auflage des Studienbuchs von Galston (die erste erschien 1909) beseitigt ebenfalls manch alten Zopf und bereichert den Klavierspieler durch angeregte, scharfsinnige Ueberlegungen. Zur Sprache kommt z. B. manches aus dem großen Gebiete der Verzierungen, dann die Fragen, wo Staccato und Legato, und welche Zwischenstufen zu wählen seien. Es ist eine wahre Freude, so manche eigene ketzerische Ansicht durch Galston bestätigt zu finden, der namentlich dem gedankenlosen Staccato, wo Gesang am Platze wäre, kräftig zu Leib rückt. Fraglich erscheint mir nur, ob im typischen Seufzermotiv (S. 26) die letzte Note nicht besser mit verändertem Anschlag, statt mit etwas gekürzter Dauer in den Schatten zu stellen wäre. Verzeihe mir der erfahrene Künstler diesen durchgreifenden Einwand: aber er fußt auf einer völlig ausgedachten und auch erprobten Klaviertechnik, die ich noch vorzulegen gedenke. Höchst willkommen soll uns Galstons Forderung der Tonwiederholung sein, welche einem Tone unter Umständen die verlangte Dauer verbürgt. An mehreren Stellen untersucht er dabei auch das Mittel des stummen Anschlags (S. 17, 34), das wiederum unzertrennlich vom Pedal ist. Ueber Pedalgebrauch und Pedalbezeichnung findet der Leser beherzigenswerte Winke. Uebrigens möge bei diesem Anlaß auf Hans Schmitts Buch über das Pedal verwiesen sein. Wer sich des Klavierspiels erfreut, hole sich in allen Gehörfragen der Wiedergabe auch Rat bei Ludwig (nicht Hugo) Riemann: Das Wesen des Klavierklangs (1911). Bezüglich der Auffassung begrüßen wir, wie Galston das gedankenlose Ritardando am Schlusse eines Bachischen Stückes verwirft. Auch sonst ist er rhythmisch gesinnt und erfaßt den stufenweisen Aufbau der Form sehr sinngemäß. Nur beim cis moll-Präludium scheinen die inneren Spannungen zwischen Rechter und Linker eine etwas kräftigere Deutung des Widerspiels beider Stimmen zu verlangen. Gerne wüßten wir etwas über Galstons Anschlagsarten, mit denen er seine Forderungen verwirklicht. Jedenfalls sehen wir seiner Ausgabe der Präludien des Wohltemperierten („Stundenbücher", Dreimasken-Verlag) mit Erwartung entgegen; inzwischen sei dem Bach-Spieler immer wieder geraten: entweder die Steingräbersche Ausgabe von Dr. Hans Bischoff (nach der Galston anführt) oder Kroll bei Peters, aber nicht Czerny-Peters. Dr. Grunsky (Stuttgart).

*

Wagner, Liszt und die Kunst der Klavierbearbeitung, ene historisch-kritische Studie von Dr. Erich Friedländer. (Detmold, Meyersche Hofbuchhandlung, Max Stärke.)

Endlich einmal ein Werk, welches die durch Meister Liszt geschaffene Bearbeitungskunst in allen ihren Konsequenzen und Ausstrahlungen bis auf die Jetztzeit in fachgemäßer Weise bespricht! Wohl sind Liszts Bearbeitungen in den vielen Liszt-Biographien, die wir besitzen, bereits besprochen, aber die durch den Meister beeinflußten Bearbeitungen seiner Schüler und anderer in seinem Geiste wirkenden Künstler sind noch nie im Zusammenhang gewürdigt worden. Das Büchlein Friedländers enthält zunächst eine sehr wertvolle Besprechung der Lisztschen Bearbeitungskunst, dann einen eingehenden sehr, sachlich gearbeiteten Bericht über die verschiedenen Bearbeitungen der Wagnerschen Werke. Nach zum Teil nicht glücklichen Bearbeitungen, welche Klink, Röckel, Brißler, Kogel und auch Wagner selbst machten, tritt das Ideal der Lisztschen Bearbeitungskunst in den Klavierübertragungen Wagnerscher Werke von Bülow, Tausig, Klindworth und Josef Rubinstein von neuem auf. Was mich betrifft, gebe ich den Klavierbearbeitungen Bülows (Tristan und Isolde), Tausigs (Meistersinger) den Vorzug, während bei Klindworth und Rubinstein manchesmal, wenigstens was die Einfachheit und Spielbarkeit betrifft, die Pfade, welche Liszt als Bearbeiter zeigte, verlassen sind. Friedländer bespricht aber nicht allein die Wagner-Bearbeitungen dieser vier genannten Künstler, sondern auch andere ihrer Bearbeitungen und hebt mit Recht Karl Tausig hervor, der auch mir als der hervorragendste Nachschaffer im Geiste Liszts erscheint. Hierauf folgt die eingehende Würdigung vieler zeitgenössischer Bearbeiter. Friedländer hat nicht nur in liebevoller, geistreicher Weise die Entwicklung der Lisztschen Bearbeitungskunst besprochen, sondern auch die nachwirkende Seite dieser Kunst behandelt. Der Einfluß, den Liszt auf die Epigonen in dieser Beziehung ausübte, ist ein immenser. Während die Tabulaturen der Instrumentationskunst von Hector Berlioz durch R. Strauß und G. Mahler in ungeahnte Weiten erhoben wurden, ist nach meinem Dafürhalten die Tabulatur der Ausnützung aller Modalitäten des Klavieres, welche Liszt uns als Bearbeiter hinterließ, nur nach der dynamischen Seite erweitert worden. Um die großen Werte der Lisztschen und zeitgenössischen Bearbeitungen zu beleuchten, gehört nicht nur Liebe zur Sache, sondern auch ein großes Verständnis für die Färbung des Klavieres, für das große Geheimnis der Transformation der Tonfluten des Orchesters und der Orgel in die Klangwirkungen des Klavieres. Daß Friedländer genannte Eigenschaften besitzt, beweist sein so ernst geschriebenes Büchlein, dem wir nur warmen Beifall spenden und es überall empfehlen können. Friedländer schreibt mit Recht: „Liszt wird leider nicht die Würdigung zuteil, die er fraglos verdient; seine Originalkompositionen werden noch immer nicht nach ihrem wahren Wert geschätzt, über seine genialen Bearbeitungen rümpft unser moderner Kunst-Snobismus häufig die Nase, von der Zunft, wie von den Liebhabern wird die Kunst der Bearbeitung als Bindestrich-Kunst, jetzt vielfach teils mit herablassender Gleichgültigkeit, teils mit Verachtung betrachtet, eine Kunst, die zweifellos neben den Originalkompositionen als gleichberechtigte Schwester sich sehen lassen darf." August Stradal.

*

Heinrich Reverey: „Stimmgesundes Sprechen und Singen durch Selbstunterricht." Verlag Georg Westermann, Braunschweig und Hamburg. 1922.

Der Verfasser verspricht sich von seinem flott und volkstümlich geschriebenen Werkchen doch wohl mehr, als es zu leisten vermag. Trotz seiner energisch vertretenen Meinung bleibe ich bei meiner gegenteiligen Ansicht, daß es unmöglich bezw. nur in Fällen ganz außergewöhnlicher Begabung möglich ist, ohne Lehrer durch Selbstunterricht Kunstsänger zu werden. Der Verfasser überschätzt die Möglichkeit der Selbstkontrolle durch den Schüler. Die subjektiven Empfindungen über Anschlag der Stimme, lockeren Toneinsatz, Lockerheit der Muskeln u. s. f. unterliegen gröblichen Selbsttäuschungen; ebenso wie der Anfänger nicht imstande ist (bei sich selbst, noch weniger bei anderen Sängern oder gar nach der Grammophonwiedergabe) ohne Anleitung richtige Gesangstöne von falschen zu unterscheiden. Schönheit des Materials, Vortragsbegabung usf. täuschen oft sogar den erfahrenen Fachmann. Auch ist die Beseitigung des „Knödels", die Erzielung des ungequetscht geöffneten Nasenrachens, des weichen Toneinsatzes, die Ausschaltung störender Hals- und Zungenmuskeln durchaus nicht so einfach wie sich das der Verfasser vorstellt. Organische oder nervöse Hemmungen bieten oft Hindernisse, die der Schüler aus eigener Kraft überhaupt nicht überwinden kann, die vom Lehrer größte Erfahrung, Geschicklichkeit und Anpassung verlangen. Ferner enthält das Buch Irrtümer: z. B. ist es durchaus nicht ausgemacht, daß die „lächelnde" Mundstellung die für den Klang günstigste ist. Sie schaltet die Lippenresonanz fast völlig aus und wird deshalb von vielen Sängern und Stimmpädagogen verworfen. Es ist auch nicht richtig, daß der hohe Ton mehr Atemdruck erfordert als der tiefe. Beim Kunstsänger ist infolge richtiger Registerwahl das umgekehrte der Fall, weil die viel breiteren Schwingungen des (tiefen) Brustregistertons natürlich mehr Luft benötigen als die schmalen Randschwingungen des (hohen) Misch- bezw. Einregistertones. Die lange ausgehaltenen Glanztöne vieler Bravourarien beweisen das. — Ferner schließen sich weicher Stimmeinsatz und starke Bauchpresse gegenseitig aus, das Anschwellen auf jedem einzelnen Ton ist verwerflich. Die Vorschriften über Diphthongbildung, wie die Tafeln über „Tonansatz" (statt „Anschlag") sind sehr anfechtbar. Man höre auch damit auf, Säuglinge als Muster der Tonerzeugung anzuführen; sie pflegen zwar laut, aber selten ästhetisch reizvoll zu schreien. — Von solchen Einzelheiten abgesehen, wird das Buch, wo tüchtige Gesangspädagogen nicht zur Verfügung stehen, dem Chorsänger oder Gesangsliebhaber manch wichtigen Fingerzeig geben können und sicher die Sprechtechnik günstig beeinflussen. Ganz ausgezeichnet sind die Schlußkapitel, die sich mit „Schulsingen und Schulsprechen" beschäftigen. Würden sie Allgemeingut, so würde vieles besser werden.

Constantin Brunck.

*

Arno Werner: Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Siegel-Linnemann, Bückeburg und Leipzig; 1922. 120 Seiten Großoktav.

Unter den Veröffentlichungen des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg befindet sich auch eine Reihe von Quellenstudien zur Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte. Die vorliegende Arbeit ist die zweite dieser Art, die der Verfasser geleistet hat; 1911 erschien von ihm (bei Breitkopf) ein Buch über städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels. Das alte Zeitz bringt u. a. Beziehungen zu Heinrich Schütz und zu Joh. Seb. Bach, zu letzterem besonders durch Schemelli, dem Herausgeber des berühmten Musikalischen Gesangbuchs von 1736. Die Darstellung folgt den einzelnen Trägern des Musiklebens, den verschiedenen Kantoraten, Organistenposten, der Stadtpfeiferei, der Hofkapelle, den Trompetern, Schalmeipfeifern und Oboisten; auch die fremden Musiker werden berücksichtigt. Der Leser hätte gern am Schluß eine geschichtliche Zusammenfassung, in der sich auch die verschiedenen Jahrhunderte oder Jahrzehnte deutlicher abzeichneten; die Jahreszahlen sind im Verhältnisse zum sonstigen Einzelstoffe etwas zu sparsam

angegeben. Hübsch sind die Nachbildungen der vielen Namenszüge, wie überhaupt Druck und Ausstattung (Kirchen, Bildnisse) nichts zu wünschen lassen.

*

Amadeo von der Hoya: Studienbrevier für den Musikinstrumentalisten. Gustav Bosse, Regensburg; 1919.

Als Leser hat der Verfasser sowohl den Klavier- als den Violinspieler im Auge; natürlich auch den Bratschisten und Cellisten. Zu den „Grundlagen der Technik des Violinspiels" (Max Hesse, Leipzig) gibt er hier Ergänzungen, die mehr aufs Allgemeine gehen und auch die vielerörterte Frage der musikalischen Veranlagung und Berufswahl untersuchen. Die Schwierigkeit pflegt auf letzterem Gebiet in der Beurteilung des einzelnen Falles zu liegen. Auch bei den Untersuchungen über die Aufgaben und Wege der Technik haben wir den Eindruck, als verweile der Ratgeber zu viel im Allgemeinen. Wer gegen erzieherische Ueberlieferungen angeht, sollte sich durchweg aufs bestimmteste und einfachste ausdrücken. Daß ein Fachmann redet, merkt man wohl: von der Hoya, in Newyork geboren, studierte in Berlin, besonders bei Halir, und wurde dann Konzertmeister in Weimar und Linz. Dr. Grunsky (Stuttgart).

*

Ernst Lissauer: Festlicher Werktag. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1922.

Unter diesen Aufsätzen und Aufzeichnungen Lissauers sind eine Anzahl dem „Preis der Musik" gewidmet. Die „Aufzeichnungen" darunter bringen manch gute und vernünftige Gedanken eines Musikliebhabers in guter und vernünftiger Sprache. Wo sich aber Lissauer wie im „Lob der Orgel" oder in der „Wohnung des C dur-Akkordes" dichterisch ergeht, vergeht einem das Lesen. Da werden ein paar Gedänkchen zu scheinbar Wunderbarem in einer grauenvoll erklügelten, posierten, höchst unmusikalischen Sprache aufgebauscht. Betrachtungen einer Routine, die gestern Haß- und heute Lobgesänge fabriziert. L. Ch.

*

A. Rieks: Westfälisches Liederbuch. (Velhagen & Klasing, Leipzig.)

Der leider viel zu früh verstorbene Seminarlehrer Karl Krane gab im Jahre 1914 im Verlage von Crüwell in Dortmund ein „Liederbuch für die westfälischen Volksschulen" heraus. Wenn es auch nur eine Stoffsammlung war, so gilt heute noch bezeichnetes Werk als eines der besten dieser Art, denn die sichere Hand eines Führers sah man sowohl in der Einreihung, Wertung, Auswahl und Anordnung der Lieder. Wenn nach verhältnismäßig kurzer Zeit ein neues „Westfälisches Liederbuch" erscheint, so müßte man eigentlich fragen, welches die bedeutenden Vorzüge des neuen Werkes gegenüber dem Bestehenden sind. In dem Werkchen „Methodische Winke" vom gleichen Verfasser und Verlag legt der Autor seine Grundgedanken dar und betont, daß die Lehrerschaft wünscht, daß Theorie und Praxis von Fall zu Fall mit einander verbunden sei und somit ein lehrgemäßer Aufbau vom ersten bis zum letzten Schuljahr gegeben werde. Im ersten Teil seines Werkes bemüht sich der Verfasser mit Erfolg, diesem Wunsche, dessen Berechtigung gerne anerkannt werden soll, nachzukommen. Der zweite Teil aber bringt außer einigen rhythmischen Uebungen und der Behandlung der F dur-Tonart recht wenig für musikalische Weiterbildung. Von Kranes Buch unterscheidet sich der zweite Teil besonders dadurch, daß er den veränderten Zeitverhältnissen Rechnung trägt. Was den ersten Teil des Buches mit seiner Lehrstoffverteilung, seinen Atmungs-, Ton- und Lautbildungs- sowie melodischen und rhythmischen Uebungen anlangt, so kann man diesen als einen zum Ziele führenden Weg bezeichnen. Grundbedingung aber ist immer stimmliche, rhythmische, musikalische und sprachtechnische Ausbildung der Lehrpersönlichkeit. Ohne diese helfen alle Fingerzeige nichts und sklavisches Nachmachen der vorgeschriebenen Uebungen hilft auch hier nicht zum Ziele. Der Autor wird auch zugeben, daß diese Zusammenstellungen und Aufeinanderfolgen der Uebungen nicht wesentliche Forderungen methodischen Fortschrittes sind. So würde es sich empfehlen, die Stufenfolgen nach der Beherrschung der Kadenz einer Tonart zu entwickeln, verschiedene technische Begriffe ein Jahr später zu behandeln und die Dynamik mit dem Decrescendo zu beginnen. Druck und Ausstattung des Liederbuches sind gut. Jos. Schuberth.



Kunst und Künstler

— Beim ersten Heinrich-Schütz-Fest in Dresden vom 4.—7. November werden neben Generalmusikdirektor Fritz Busch als Dirigenten wirken: R. Fricke, Prof. O. Richter, Kapellmeister E. Schneider, Alfred Stier und Otto Winter. Als Gesangssolisten sind gewonnen: Franziska Bender-Schäfer, Mary Grasenick, Grete Jolles, Klara Pachaly, Liesel v. Schuch, Irma Tervani, Doris Walde, Robert Bröll, Hermann Gürtler, Dr. Hans Joachim Moser, Georg Zottmayer. Die Cembalopartien führt Dr. Artur Chitz aus. Den Vortrag bei der Festsitzung der Heinrich-Schütz-Gesellschaft hält Dr. Erich H. Müller.

— Die 1920 in Stuttgart von Mitgliedern des Landestheaterorchesters gegründete „Vereinigung zur Aufführung selten gehörter Werke der Kammermusik älterer und moderner Art" (Collegium musicum), die die Freude an gemeinsamem Musizieren zusammenbrachte und bisher nur in kleinem, geschlossenem Kreise wirkte, tritt in diesem Jahre mehr an die Oeffentlichkeit. Vorgesehen sind in der Hauptsache Kompositionen mit Bläserbesetzung; zur Aufführung werden gelangen Werke von Beethoven, Boccherini, Danzi, Chr. L. Dietter, Draeseke, Händel, Haydn, Joh. Ludw. Krebs, Onslow, A. Reicha, Stamitz, Steibelt, Vogler u. a.

— Die diesjährigen Winterprogramme des Düsseldorfer Städtischen Musikvereins und der großen Orchesterkonzerte, von Prof. Panzner zu einer vermittelnden musikalischen Kunstübung zusammengestellt, enthalten zwei Uraufführungen: von Baußnern: Symphonie Nr. 6 „Psalm der Liebe", und Fielitz: Symphonie Nr. 2. An Erstaufführungen sind vorgesehen: Mahlers „Lied von der Erde"; Pfitzners „Von deutscher Seele"; Czarniawski: Symphonie fis moll; Friedland: Ouvertüre „Die Romantischen"; Wetzler: Symphonische Fantasie; Henrich: Symphonie G dur; Rachmaninoff: Klavierkonzert c moll; Unger: Levantinisches Rondo; Reger: Beethoven-Variationen; Toch: Fantastische Nachtmusik; Straeßer: Symphonie Nr. 3; Schreker: Tanzspiel.

— „Talitha kumi" (Die Tochter des Jairus), Chorwerk von Hermann Wolf-Ferrari, das seit Kriegsausbruch nicht mehr aufgeführt war, gelangte kürzlich in Bromberg (von Winterfeld) zur Erstaufführung, im November wird dasselbe Werk in Darmstadt unter Michael Balling und in Hamburg durch Max Krohn zum ersten Male zu Gehör gebracht werden.

— Ein dreitägiges Brahms-Kammermusikfest veranstaltete Musikdirektor Theodor Röhmeyer in Pforzheim unter Mitwirkung einheimischer und Karlsruher Künstler.

— August Stradal ist es gelungen, in Schönlinde im Lisztschen Geiste eine Klavierschule, zu welcher aus ganz Nordböhmen Schüler zuströmen, zu gründen. Schon vorige Saison machte Stradal mit seinen Schülern Konzertreisen. Im Oktober d. J. brachte er in Schönlinde Liszts Faust-Symphonie und drei symphonische Dichtungen mit großem Erfolge zur Aufführung, wobei er stets selbst das erste Klavier spielte. In dieser Saison wird Stradal Symphonien Bruckners und Werke von Liszt, R. Strauß, Mahler und moderner Komponisten auf 2 Klavieren in Prag und deutschen Städten Böhmens zur Aufführung bringen.

— Am 12. Oktober vollendete der Geheime Regierungsrat Prof. Dr. Max Friedlaender sein 70. Lebensjahr. Der an der Berliner Universität noch immer in höchster Rüstigkeit wirkende Gelehrte, in dem sich Forscher und Künstler in seltener Harmonie vereinigen, hat sich um die ältere und neuere Liedgeschichte, besonders um die Erhaltung und Pflege des deutschen Volkslieds, große Verdienste erworben.

— Das besonders moderne Kammermusik pflegende Westdeutsche Trio, Sascha Bergdolt (Klavier), Steffi Koschate (Violine), Käthe Pabst-Heß (Cello), ist zu einer Reihe von Konzerten nach West- und Süddeutschland verpflichtet.

— Die Düsseldorfer Pianistin Irmg. Hasper-Suter wurde von Prof. Panzner (Düsseldorf) für das Rachmaninoff-Konzert c moll, von Prof. M. Fiedler (Essen) und Musikdirektor H. Weisbach (Hagen) für Mozarts d moll verpflichtet. Sie spielte soeben unter Prof. Volbach (Münster) und Musikdirektor Boell (Solingen) das Grieg-Konzert mit großem Erfolg.

— Die Darmstädter Pianistin Luise Mock konzertierte mit großem Erfolg in Aschaffenburg. Die Zeitungen rühmen die großzügige Auffassung, die glänzende Technik und das tiefe musikalische Empfinden der Künstlerin.

— Der Komponist Emil Peeters, Operndramaturg des Bochum-Duisburger Theaters, hat für die Neuinszenierung von Moretos „Donna Diana" eine begleitende Musik geschrieben.

— Waldemar v. Baußnerns V. Symphonie „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod" für großes Orchester, Orgel und achtstimmigen Schlußchor wurde von Generalmusikdirektor Knappertsbusch für München zur Uraufführung angenommen. Das Werk ist dem Andenken der gefallenen Soldaten gewidmet.

— Organist Karl Böhm in Nürnberg, Schriftleiter der „Kirchenmusikalischen Blätter", wurde als Lehrer für Kirchenmusik an das neuerrichtete Predigerseminar daselbst berufen.

— Josef Peischer, Konzertmeister des Wiener Symphonieorchesters, hat eine Berufung als Erster Konzertmeister an das Gürzenichorchester in Köln erhalten.

— Konzertmeister Willy Pöhlmann aus Dortmund wurde dem Münchner Konzertverein als Konzertmeister verpflichtet.

— Der Mannheimer Volkschor beschloß in seiner letzten Mitgliederversammlung einstimmig, seinem verdienten Heranbildner und Dirigenten, Herrn Kapellmeister Robert Hernried, der den Chor seit seiner Gründung leitete und von Erfolg zu Erfolg führte, den Dank in Gestalt der Ernennung zum Ehrenchormeister des Mannheimer Volkschores auszudrücken.

— Die Musikschule Steinkuhler in Hagen i. W. wird in diesem Winter vier Konzerte veranstalten, deren erstes das Hamburger Trio (E. Barth, O. Borwitzky, P. Barth), das zweite der vortreffliche Kölner Pianist und Leiter einer Meisterklasse Alb. Menn bestreiten werden. Die dritte und vierte Veranstaltung werden Sonaten und Lieder bezw. Kammermusikaufführungen unter Mitwirkung hervorragender Solisten sein.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— „Die Fassabraut", eine neue Oper des Kieler Kapellmeisters Mattausch (Text von E. H. Bethge) ist in Kiel und Magdeburg gleichzeitig zur Uraufführung gelangt.

— Hans Pfitzners „Palestrina" kam am 3. Oktober unter Leitung Generalmusikdirektors Fritz Busch in der Dresdner Staatsoper zur Erstaufführung.

Konzertwerke.

— Im vierten der von Edith Weiß-Mann in Hamburg veranstalteten zeitgenössischen Abende kamen ein Divertimento Op. 38 für Klarinette, Fagott, Horn und Klavier von Julius Weismann und ein Quintett für Klavier, Oboe, Klarinett, Horn und Fagott von Walter Gieseking zur Uraufführung aus dem Manuskript.

Vermischte Nachrichten

— Die autographen Singstimmen einer bisher als verschollen geltenden Hochzeitskantate für Solosopran und Alt „Vergnügte Pleißestadt" von Johann Sebastian Bach sind von Dr. Werner Wolffheim in Berliner Privatbesitz aufgefunden worden. Um das aus Bachs Leipziger Zeit stammende Werk, von dem leider keine Instrumentalstimme erhalten ist, aufführbar zu machen, hat Prof. Georg Schumann eine Begleitung dazu frei geschaffen. Die Kantate wird in dieser Form in Berlin im ersten Konzert der Singakademie zu Gehör gebracht.

— Zwei Briefe von Heinrich Schütz hat Herbert Biehle in Bautzen gefunden. In ihnen befürwortet Schütz die Anstellung eines seiner Schüler als Stadtorganist.

— In Zuckmantel wurde am Geburtshause der Mutter Schuberts eine vom Bildhauer Kaps geschaffene Gedenktafel enthüllt. Schuberts Mutter, Maria Elisabetha Katharina Vitz, wurde am 30. Oktober 1756 zu Zuckmantel in Schlesien als Tochter des Schlossermeisters Vitz geboren, der seine Werkstätte im Hause Nr. 51 in der Hauptstraße hatte.

— Auf Anregung der Generalmusikdirektoren Prof. Abendroth (Köln) und Dr. Raabe (Aachen) ist eine „Arbeitsgemeinschaft rheinisch-westfälischer Orchesterdirigenten und konzertgebender Vereinigungen" gegründet worden zu dem Zwecke einer Verständigung ihrer Mitglieder über alle Fragen, in denen ein gemeinsames Vorgehen für die öffentliche Musikpflege vorteilhaft ist. Der Arbeitsgemeinschaft sind bis jetzt beigetreten die verantwortlichen Vertreter des Musikwesens der folgenden Städte: Aachen, Bochum, Bonn, Dortmund, Duisburg, Düsseldorf, Koblenz, Köln, Krefeld, M.Gladbach, Neuß, Solingen. Die Geschäftsstelle der Arbeitsgemeinschaft ist in Aachen (Städtische Musikdirektion).

— Die Gründung einer Sauerländischen Konzertgemeinschaft regte Musikdirektor Nellius (Neheim) an, deren Aufgabe darin bestehen soll, namhafte Künstler und Künstlervereinigungen durch gemeinsame Abschlüsse mit Konzertvereinen in Nachbarorten zu erträglichem Honorar zu verpflichten. Der Gedanke fand lebhafte Zustimmung, so daß u. a. Altena, Hohenlimburg, Menden, Iserlohn, Arnsberg, Attendorn, Unna, Neheim sogleich ihre Beteiligung an dem kulturellen Unternehmen versprachen. Ein alljährlich einmal stattfindendes Heimatkunstfest soll insbesondere sauerländische Künstler ehren und wechselnd in einem der angeschlossenen Orte stattfinden.

M. B.

— Der Musikhistoriker Dr. Erich Steinhard (Prag, VII. Malirska 386) ersucht Besitzer von Schriften, Handschriften und Porträts des alten Prager Komponisten Johann Wenzel Tomaschek um Bekanntgabe ihrer Adressen.

— Das Komitee der Internationalen Festspiele in Zürich hat sich entschlossen, trotz dem diesjährigen Defizit auch im nächsten Jahre wieder Festspiele zu veranstalten. Das in Aussicht genommene Programm umfaßt wieder deutsche Opern, ferner drei Bach-Konzerte, sowie entweder italienische Oper oder mehrere Konzerte mit einem berühmten italienischen Dirigenten. Unter den deutschen Opern wird sich möglicherweise die Uraufführung von Busonis „Doktor Faust" befinden, falls der Komponist die Partitur rechtzeitig fertigstellen kann.

Infolge der ungeheuren Portokosten können in Zukunft Anfragen nur noch beantwortet, unverlangt eingesandte Manuskripte nur noch zurückgesandt werden, wenn Rückporto beiliegt. Für unverlangt eingesandte Manuskripte übernimmt die Schriftleitung keine Verantwortung. Vorherige Anfrage, ob Einsendung von Beiträgen erwünscht, ist im Interesse einer raschen Erledigung notwendig.

*

Die November-Musikbeilage erscheint in Heft 4, die Dezember-Beilage in Heft 6. Die Schriftleitung.

Schluß des Blattes am 12. Oktober. Ausgabe dieses Heftes am 2. November, des nächsten Heftes am 16. November.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 4

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn vierteljährlich Mk. 65.—, im Ausland Mk. 130.—. / Einzelhefte Mk. 15.—, im Ausland Mk. 30.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich jährlich Mk. 356.—, nach Ungarn Mk. 500.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 760.— einschließlich Versandgebühr. Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett. Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis f. die viergespaltene Zeile Mk. 12—, im Kleinen Anzeiger Mk. 9—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 150.—.

Modernkritische Hörmethode.

Von Prof. Hans Schorn (Karlsruhe).

Ein bedenkliches Wort sprach da neulich ein Fachmann: „Wir Musiker horchen zu viel und hören zu wenig!" Erklärlich, weil viele aus einem saturierten Milieu stammen und in Anbetracht der gläubigen Weihe bald eines halben Jahrtausends einseitig der älteren Musik zum Nachteil der Moderne eine bedächtige Würdigung angedeihen lassen, doppelt bedenklich aber der pädagogischen Schäden wegen, die nicht zum geringsten Teil aus der nervösen Hast und immer mangelhafter werdenden Ausbildung des Gehörs resultieren; denn nicht allein Tendenzmacherei steht der Verbreitung der modernen Musik sehr im Wege. Ein Uebel im gesamten geistigen Problem des Europa von heute ist hier klar erkannt: Einmal das Uebermaß an Analyse und Individualismus im Geistesleben des Einzelnen, dann aber auch die Ueberheblichkeit ganzer Gruppen bis hinein in die Reihen der Fachkritik, die mit ihrem vermeintlich objektiven Maßstab Neues messen, einreihen und dafür Noten geben zu können glauben, die in der Wiedergabe ihrer immerhin höchst subjektiven Meinungsempfindung sich Stil und Wert eines Sachverständigengutachtens allzuoft anmaßen und auch wohl eine Musik verneinen, die trotzdem über ihren Kopf weg zu natürlichen Herzen spricht. Es ist leider kein Zweifel, daß dieser Ring von Intellektuellen, die mehr als Verleumder denn als irgendwie das objektiv Aesthetische eines zeitgenössischen musikalischen Vorwurfs erkennende Beurteiler meist mit großem Selbstbewußtsein auftreten, den reibungslosen Weiterbau der musikalischen Entwicklung sehr hemmt, ja es erhebt sich die Frage, ob der feste Kristallisationskern der Musik aus dem Chaos der fast allgemeinen kunstpolitischen Kopf- und Planlosigkeit nicht wieder gerettet werden kann, um einfach der unmittelbaren künstlerischen Wirkung an sich wegen geliebt und geachtet zu werden, um als reine Heilsbotschaft in sonst noch so empörte Herzen musiziert zu werden.

Da taucht zunächst die mystisch klingende und doch so natürliche Vorfrage auf, ob nicht das innere Leben jedweden Künstlers, sein Fühlen und Denken, dem künstlerischen Schaffen ein unsichtbares Etwas mitgibt, das hinter den Eindrücken, die uns bloß die Gehörknöchelchen und die andern leistungsfähigen Sinnesorgane mit all ihren reizempfindlichsten Hilfseinrichtungen vermitteln, mitschafft und mitlebt, eine geheimnisvolle Macht, die nur in ihrer ebenso geheimnisvollen Wirkung erkennbar ist. Wohl ist mir bekannt, daß es in unserer Zeit so viel Mechanisches, Erquältes, dem blassen Schein einer modischen Fiktion Nachgemachtes gibt, viel Assoziatives und mit Trivialitäten Untermischtes, das anzuhören schon eine Geschmacksnervenfolter bedeutet, eine Afterkunst also, die nach jeder beliebigen und tausendmal schon gegebenen Schablone charakterisiert werden kann und an der kaum das Technische interessiert. Davon soll selbstverständlich hier nicht die Rede sein, weil jedes Wort zur Rechtfertigung etwa sich erübrigt bei Dingen, in deren verkalkte Adern nur Unpersönliches hineingespritzt oder hineingehext ist. Man denke aber daran, daß entgegen diesen unwürdigen Erzeugnissen einer ganz und gar unberechtigten Zeitströmung jede Musik von künstlerischem Ernst und Spontaneität eine Reaktion der Phantasie gegen Eindrücke des Lebens darstellt, daß auch heute noch jede ernste musikalische Entäußerung selbst der Stürmer, die das kosmische Musikparadies vor der Tür glauben, wie jede andere Kunst nicht zuerst zum Verstehen, sondern zum Genießen da ist. Sie wendet sich an den gefühlsmäßig beurteilenden Hörer, der zunächst alle Erwägungen der Vernunft außer acht lassen soll, und deshalb ist entscheidend einzig die Fähigkeit oder Unfähigkeit, sie wirklich ganz mit offenem Ohr in sich aufzunehmen. Aber dieser unmittelbarsten Wirkung, dieser Mystik der Musik wird man nicht durch gelegentliches Aufhorchen gerecht, wenn zufällig geräuschvolle Orchestrierung die Sinne kitzelt oder bestenfalls ein volksliedähnlicher Anklang sentimentale Aufmerksamkeit weckt; wir müssen wieder auf alle Erschütterungen und Stimmungen tiefer reagieren lernen, die der Komponist den Musikinstrumenten entlockt, um doch irgendwie wieder gerade die Musik als die Muttersprache aller Künste zu empfinden und in ihr eine heilsame Reaktion gegen die Hohlheit und formale Gesinnungslosigkeit des sonst alltäglich werdenden Musikbetriebs zu sehen.

Aber die musici rerum novarum cupidi müssen ebenfalls einsehen, daß sie nur als Ueberzeugte zu überzeugen vermögen, daß auch sie bei ihrem Kompositionsbedürfnis an jenes Treuverhältnis gebunden sind, das selbst in der neuesttönenden Welt allen gesucht-expressionistischen Werken keinen Raum gönnt, das kein Zusammenfließen der Tonarten und Akkorde wie in einem Farbenkaleidoskop duldet, vielfach dem unseligsten l'art pour l'art-Standpunkt übrigens zum Opfer gebracht. Ob das was als Kindlein zunächst noch schwächlich und unscheinbar ins Leben trat, in den Auswüchsen seines inneren gesunden Organismus und an den immer noch kranken Stellen nun als Ausdruckskunst oder Gedankenkunst angepriesen wird, ist den einmal gesträubten Ohren auch des willigsten Hörers gleichgültig, dient jedoch den Horchern nur zu oft zu gehässigen Demonstrationszwecken und verdächtigt das absolut klare Wollen der Stürmer und Dränger. Daß freilich zu dieser theoretischen Grundüberzeugung viel Mut gehört in einer Zeit, wo auch im musikalischen Werden der Schritt stockt an der Schwelle einer Zukunft, die viel Unkompensiertes, Ungelöstes birgt, das den Unvorbereiteten in solcher Menge als Unmusik sehr unangenehm in den Ohren klingt wie nie zuvor, weiß ich; und in solcher Periode eines wahren Modernistenschrecks hält es allerdings schwer, daß diese Musik durchs Ohr zum Herzen dringe, daß aus gelegentlichem Aufhorchen ein aufmerksames williges Mithören werde. Wie weit entfernt angesichts dieser hartnäckigen Ablehnung sind wir aber trotzdem von der Zeit und Empfindungswelt Beethovens, wo für Dichter mit empfänglichem Herzen wie Tieck das Land der Musik geradezu das Land des Glaubens ward, wo alle Zweifel und Leiden sich in ein tönend Meer verloren, wo für Wackenroder so selbstverständlich die Musik die Kunst der Künste bedeutete oder man in ihr die ursprünglich allgemeine Sprache sah, die erst später in Sprachen zerfallen sei.

Musik und Romantik gehören zusammen; nicht zufällig fiel der Höhepunkt der klassischen Musik in die Blütezeit der romantischen Literatur, die sich freilich auch noch nicht in sentimentale Bürgerlichkeit gewandelt hatte, und nicht allein aus gelegentlich-persönlicher Berührung schmeichelten fast alle Romantiker der Musik, solange sie eine diskrete zurückhaltende Kunst war, und fügten ihr so viel Eigenes hinzu. Man glaube nun nicht, daß jene Männer feiner organisiert waren wie wir und vor weniger

großen Schwierigkeiten gestanden hätten, aber sie verstanden es besser, genießend die Musik zu lieben und ihr als echte Liebhaber doch näherzukommen, während wir meist von dem Wahn besessen sind, daß kalte Bosheit Verständnis sei. Heute ist es doch so, daß jeder sich gegen den vermeintlichen Zwei-Welten-charakter der neueren Kunstmusik, gegen das Phantomatisch-Prophetische, gegen das Rätseldunkle ihrer freilich noch nicht oft zu bestimmter suggestiver Kraft gedrungenen Gestaltungen schützen zu müssen glaubt wie gegen leere orakelnde Schwaden. Man lehnt selbstherrlich ab, was aus dem Herkommen herausstrebt, man meidet die unerhörten Umstürzler aus Prinzip, auch wenn es nicht erster unartikulierter Ausdruck ist, was sie verkünden, sondern wie manches Frühere neuformende Transsubstantiation des Geistigen in tönende Materie, was in seiner imposanten Kraftentfaltung immerhin als Verdichtung und Verwirklichung eines innersten Erlebens anzusehen wäre. Man darf deshalb heute schon vom trägen Ohr des Bourgeois reden, der die Mühe des aufmerksamen Zuhörens scheut, die schließlich auch den Romantikern vor 100 Jahren nicht erspart blieb. Das halbe Interesse Werken gegenüber, die im wildesten Feuer gespannter schöpferischer Regung geboren sind, weckt gemischte Gefühle, die Gleichgültigkeit, mit der moderne Schöpfungen als gewisse Medien der Stimmung angesehen werden, als Mischlinge von materiellem Aspekt, aber immaterieller Struktur, Besorgnis. Der moderne Tonsetzer, der ein musikalisch hochstehendes Publikum braucht, zu dem man aber nur durch gelegentliches Aufhorchen leicht und obenhin einen Rapport herzustellen beliebt, wird dadurch mehr und mehr zum psychopathischen Studienobjekt, um dessen mißtönende Laute sich nur die professionelle Kritik zu bekümmern braucht, sofern sie außer dem Fonds an elementarer Musikalität und ihrem gesetzmäßigen Ausbau überhaupt noch nach dem tieferen Grund forscht, warum Geist und Seele hier als komplementäre Faktoren des Kunstschaffens so absolut getrennte Wege wandeln, warum die Aktivität des Geistes so oft die der Seele gefährdet. Dilettantische Verbesserungsgelüste schaffen obendrein die Frage der experimentellen Verwertung der Mittel nicht aus der Welt, im Gegenteil wird die immergleiche Predigt von dem unantastbaren Kodex der Formeln und Regeln nur stärkeren erkünstelt modernisierenden Widerstand erzeugen und die Aufnahmefähigkeit unter Umständen noch mehr erschweren. Man soll lodernden Temperamenten, die nicht als Klassiker, sondern als echte Romantiker, also als mehr intuitive denn als intellektuelle Menschen mit ihren Widersprüchen zu uns reden, nie die Fesseln ästhetischer Reflexionen anlegen und sie zu Konzessionen zwingen; wenn auch ein zunächst sinnfälliger Ausgleichsfaktor vielfach fehlt, die mystische Ursubstanz, aus der schließlich jeder „Musiker" seine Gebilde formt, kann auch im Kühnsten vorhanden sein und dem Zuhörer in Dingen angeboten werden, die er noch nicht so recht von akustischen Ohrfeigen zu unterscheiden weiß. Man verlangt von altersher nach dem großen melodischen Wurf und klagt unsre Zeit so gern der Manier zum Künstlerisch-Einseitigen, Abstrakt-Geistigen und Verschraubten an. Man tritt der Musik mit grauer Theorie gegenüber, aber die Musik wirft alles über den Haufen in ihrem suchenden Ernst nach einem Wunschbild, dessen vorwaltende Prinzipien immerhin durch Vergleiche, Analogien und durch Zusammenfassen unter kulturbedingte Einheiten jetzt schon zu erkennen möglich wäre, wenn man nicht so mißtrauisch sein wollte und schon so großes Mißfallen an dem Aeußeren, der Anhäufung blöder und zufälliger Klangsteigerungen im atonalen Neuland empfände, wenn man entgegen den Trugschlüssen eines mangelhaft gebildeten Gehörs das nervös akzentuierte ewige Durcheinander doch nur in seiner musikhistorisch gegebenen Einmaligkeit und Verschiedenheit analythisch zerdenken oder gar synthetisch zusammenfassend hören könnte und wollte.

Weil wir nicht um das Errungene, sondern um das zu Erringende kämpfen sollen, sprach ich vorhin von dem engen Zusammenhang zwischen Musik und Romantik; denn Romantiker sein heißt auch Jüngling bleiben mit dem instinktiven Verlangen, aus der brüchigen Kultur und flachen Geselligkeit sich jeweils zu einer wahren Herzenskultur zu retten. Es ist also damit keine falsche kunstpolitische Rekonstruktion der Romantik angestrebt, sondern im Gegenteil denen, die nach einem Wort Hans von Bülows durch ihre passive Resistenz den Modernen gegenüber ihre „Trägheit unter dem Mantel keuscher Klassizität" verbergen, nur klargemacht, daß das Ideal ihrer bequemen Träume für die Produzierenden endgültig abgetan ist. Wie die moderne Dichtung sich vor der älteren — auch vor der klassischen und romantischen — durch „Bewahrung vor Ritter-, Räuber- und Gespenstergeschichten" (so sagte der alte Goethe!) auszeichnet, so erzeugt natürlich die unmittelbar einströmende Kraft gegenwärtigen Lebens auch in der Musik eine ständig wechselnde und doch kaum weniger unverbrüchliche neue rhythmische und melodische Sprache: die Generation von heute wäre tatsächlich steril, wenn sie nicht so weltdurchwühlend in ihrer innersten Leidenschaft sein könnte, wenn sich in ihrer musikalischen Aussprache nicht gerade der Aufmarsch der realen Wirklichkeit vollzöge. Um diese Festlegung kommen wir nicht mehr herum. Aufgegeben ist somit allerdings das Verlangen nach dem romantischen Wunder, abgetan die Frage nach jenen technisch oder dramatisch wohlmotivierten Erschütterungen, die sich der Musik als eines brauchbaren Vehikels einstens bedienten, wir fordern geradezu Musik von antiromantischer Irrealität, rein seelische Musik und nichts Anderes. Aber geblieben ist doch — in der Musik ohne Mythos, in ihrer Manifestation ungefärbter Sachlichkeiten — als entscheidendes nicht bloß rhetorisches Postulat, die selbe ethische Frage nach der religiösen Kraft, die entscheidend ebenso die Anhänger des neuen Glaubens befruchten muß, damit auch ihr Verzicht auf müden Mythos und unnütze Erinnerung an gewesene Ideale im Gottrausch erkämpft werde. Es fällt mir dabei gar nicht ein, das immer noch verständliche Interesse an der klassischen Musik als ein der Gegenwart entrücktes Herumwühlen von Raritätensammlern im Schutte der Vergangenheit bloßzustellen und als zweckloses Nachgrübeln über ein Plusquamperfekt zu brandmarken. Nur gleiches Recht für alle fordere ich, wenn ich vom Hörer intensive Aufmerksamkeit verlange, ob er sich nun auf solidem historischen Boden befindet oder diesen mit dem noch unsicheren Terrain der zeitbedingten Hypothesen vertauscht, er soll nicht das Alte um des Neuen willen wegwerfen wie verächtlichen Plunder, sondern sehr wohl als unstudierter Hörer nicht als studierter Horcher wieder die Elastizität erlangen, sich auch auf den gemeinsamen Triebboden aller Gegenwartskunst zu stellen. Man verlache nicht mehr aus unklarer Anmaßung die Gebärden dieser Neuschaffenden, weil unsere eigenen inneren motorischen Kräfte vorläufig nun einmal versagen, sie in ihrer Naturgewißheit und unbändigen Wachstumslust zu verstehen. Man spotte nicht, wenn an der äußersten Peripherie von eben aus dem Ei Gekrochenen naturgemäß allerhand Entgleisungen passieren, wenn auf oft haardünnen Scheidegrat ernsteste Kunstprobleme mit fast seiltänzerischer Kühnheit jongliert werden. Es ist im Grunde doch zu erwägen, warum aus den kurzweiligen Musikern der letzten Jahrzehnte heute an der realen Umwelt leidende Enthusiasten geworden sind, denen immerhin auch das Wort gegönnt sei: „Man kann von den Künstlern nicht groß genug denken!" Und wer auch aus schöngeistiger Tendenz heraus, die er nun einmal nicht über Bord werfen zu können glaubt, die Moderne ignoriert oder gegen sie mit gespitztem Kritikerstift ankämpft, sollte doch bedenken, daß es auch Apostel einer Religion geben kann, deren Annäherungs- und sonstige intimere Werte zumal in einer Zeit der furchtbarsten und fruchtbarsten Geistesrevolution zugleich nicht ohne weiteres einer negativen Beurteilung zu verfallen brauchen. Leute, die zwar keine Klassiker, aber echte Romantiker sind, Menschen mit ihrem Widerspruch, die man nicht verkleinert, wenn man ihren das Alltägliche und Gemeingewordene weit hinter sich zurücklassenden Geist problematisch nennt. Discite, moniti!

Ist nicht alles einmal neu gewesen? und wenn solche Ausschließungsgründe von Anbeginn gegolten hätten, würde nichts mehr von dem vorhanden sein, was uns jetzt die herrlichsten Genüsse verschafft. Stephen Heller.

Wir sollen nicht jahrhundertelang dasselbe wiederholen, sondern auch auf Neues bedacht sein. Schumann.

Die Wechseldominanten.

Von Robert Hernried (Mannheim).

Da das Kapitel der Wechseldominanten, das ich hier behandeln will, einen Ausschnitt aus meiner Modulationslehre darstellt — wenngleich ich die Wechseldominanten besonders in ihrem Vorkommen als Erweiterung der Kadenz betrachten will —, so möchte ich den Hauptgrundsatz allen modulatorischen Strebens voranstellen: den Drang nach dem Neuen, nach der für die Zieltonart charakteristischen Harmonie. — Dieser Drang ist das Um und Auf jeglichen Modulierens. Nur der Vorgang ist verschieden, indem die Einführung der neuen Elemente entweder unvermittelt oder mit Vermittelung anderer Harmonien stattfindet. Für die unvermittelte Ueberleitung in eine neue Tonart bedarf es besonders charakteristischer, also scharf dissonierender Akkorde, als welche am häufigsten der verminderte Septakkord sowie die sogenannten „alterierten" Akkorde, unter diesen besonders der übermäßige Sext-, Terzquartsext- und Terzquintsextakkord, gebraucht werden (ich wähle hier geflissentlich die Bezeichnung der älteren Theorie). Aber auch deren Einführung geschieht nur relativ selten ohne jede Verbindung mit dem vorangehenden Akkord. In den meisten Fällen ist irgend eine diatonische oder chromatische Verwandtschaft vorhanden. — Eine solche muß aber dort vorhanden sein, wo kein Akkord eingeführt wird, der durch charakteristische Dissonanz, also durch zwingende Zielstrebigkeit seiner Leittöne, zu einer bestimmten Auflösung drängt. Diese Art von Modulation erfolgt durch innere Umdeutung der Akkorde.

Die Verwandtschaft der Akkorde kann körperlicher oder geistiger Natur, in beiden Fällen diatonisch oder chromatisch sein. Körperliche Verwandtschaft nenne ich die Gemeinsamkeit eines oder mehrerer Stammtöne: so sind z. B. c-e-g und e-g-h, die zwei Töne gemeinsam haben, diatonisch terzverwandt, c-e-g und e-gis-h (oder c-e-g und es-g-b) chromatisch terzverwandt, c-e-g und g-h-d diatonisch quintverwandt, c-e-g und ges-b-des chromatisch quintverwandt.

Geistige Verwandtschaft nenne ich entweder das gemeinsame Vorkommen in der gleichen Tonart ohne gemeinsamen Stammton (z. B. c-e-g und d-f-a in C dur und F dur, c-e-g und d-fis-a in G dur) oder die bei Verwendung enharmonischer Umdeutung zum Ausdruck kommende innere Beziehung. — Körperliche und geistige Verwandtschaft kann auch vereinigt sein: e-g-h steht zu c-e-g in körperlicher Verwandtschaft durch zwei gemeinsame Töne, in geistiger durch das Vorkommen in der gleichen Tonart.

Besonders interessant gestaltet sich die Betrachtung zweier Durdreiklänge, deren Grundtöne den Abstand einer großen Sekunde aufweisen. Sie sind körperlich nicht verwandt, wohl aber geistig. Denn sie haben die Eigenschaft, als Unterdominante und Oberdominante in der gleichen Durtonart vorzukommen (z. B.: der C dur-Dreiklang und der D dur-Dreiklang als Unterdominante und Oberdominante in G dur, der C dur-Dreiklang und der B dur-Dreiklang als Oberdominante und Unterdominante in F dur). Der höherstehende der beiden Durdreiklänge ist gleichzeitig der Dominantdreiklang der Dominanttonart, somit der Wechseldominantdreiklang des um eine große Sekunde tieferstehenden. (Um die einleitenden Ausführungen nicht allzubreit zu gestalten, sei hier die Wechseldominantbeziehung eines Mollbreiklangs zu einem eine große Sekunde höherstehenden Durdreiklang nicht weiter ausgeführt.)

Die Wechseldominantdreiklänge sind somit Durdreiklänge, gebildet auf der großen Sekunde. Sie unterscheiden sich — man vergleiche d-fis-a zu d-f-a — von dem diatonischen Dreiklang der zweiten Stufe in Dur durch verschiedene Polarität der Terz: die Terz des üblichen Mollbreiklangs der zweiten Stufe, z. B. in d-f-a, zeigt die Zielstrebigkeit nach abwärts (f nach e) ebenso wie der Grundton des Unterdominantdreiklangs f-a-c, den er (der Dreiklang der zweiten Stufe) als terzverwandter Akkord gleicher Polarität also vertreten kann. — Die im Verhältnis zu diesem hochalterierte Terz des Wechseldominantdreiklangs (z. B. d-fis-a) dagegen zeigt, auf den ersten Blick wenigstens, eine Zielstrebigkeit nach aufwärts. Denn wir haben uns daran gewöhnt, jeden Durdreiklang als Dominantdreiklang zu empfinden, dessen Terz also als einen mit Polarität nach oben behafteten Leitton anzusehen.

Betrachten wir aber die Funktion des Wechseldominantdreiklangs, so werden wir zum Teil zu anderen Ergebnissen gelangen. Die Funktion der Wechseldominante wirkt sich in zwei Richtungen aus: 1. als Modulationsmittel, 2. als Bereicherung der Schlußkadenz. — Als Modulationsmittel wirkt die plötzliche Einführung der Wechseldominante alarmierend. Bedeutet sie doch einen Sprung in die dritte Tonart des Quintenzirkels, ein Ueberspringen der Dominante, ein jähes Aufrücken — ästhetisch betrachtet, einen Aufschwung. Freilich ist der Aufschwung nur dann ein stark in Erscheinung tretender, wenn der Wechseldominantdreiklang nicht als Dominante der Dominanttonart, sondern als neue Tonika der Wechseldominanttonart auftritt. Zwei Beispiele sollen das versinnbildlichen: im ersten wirkt — ich gehe von C dur aus — die Einführung der Wechseldominante d-fis-a sehr stark, nicht nur infolge der Stimmführung, sondern vornehmlich infolge ihrer Verwendung als Modulationsmittel nach der Wechseldominanttonart D dur:

C I IV I$^6_4$ V$_7$ I I^6 WD IV V I
(= D I^6)

Wenn ich jedoch die Wechseldominante nur mit der Bestimmung einführe, als Dominante der Dominanttonart den Uebergang in diese zu vermitteln, so wirkt sie wohl auch als erregendes Moment (durch Einführung eines neuen Leittones), jedoch weit weniger emotionierend:

C I IV I$^6_4$ V$_7$ I (C = WD)
= G IV V I

Gerade als Dominante der Dominanttonart findet aber die Wechseldominante die häufigste Anwendung dort, wo sie nicht als Modulationsmittel, sondern als Ausweichung innerhalb einer Kadenz zwischen Unterdominante und Oberdominante bezw. zwischen die beide vertretenden Akkorde oder zwischen den kadenzierenden Quartsextakkord und die Dominante eingeführt wird:

Wechseldominantdreiklang zwischen Unterdominante und Oberdominante gestellt:

6
C I IV WD V$_7$ I
(G V)

Anmerkung. Häufig wird der Wechseldominantdreiklang auch zwischen den kadenzierenden $^6_4$-Akkord der Tonika und Dominante gestellt oder in gleicher Weise über dem Orgelpunkt der Dominante gebraucht. An Stelle des Dominantdreiklangs tritt hier zumeist der Dominantseptakkord, dessen Septime die Rückkehr zur Haupttonart bewirkt.

Die Rückkehr des Wechseldominanttones fis nach f durch Anwendung des Dominantseptakkordes, wie sie in vorstehendem

Beispiel geübt wurde, entspricht wohl dem hergebrachten tonartlichen Empfinden, erscheint aber keineswegs unbedingt erforderlich.

Das erregende Moment bei solcher, in ihrer Auswirkung bloß auf einen einzigen Akkord beschränkten Einführung des Wechseldominantdreiklangs bildet hiebei die Einführung des Leittones der Oberdominanttonart G. Dieses G kann G dur rein, G dur harmonisch oder g moll harmonisch wie melodisch bedeuten. Denn in der melodischen Durtonart finden wir ebensowenig einen Leitton der 7. Stufe wie in der reinen (äolischen) Molltonart.

Um das eben Gesagte allen Lesern verständlich zu machen, bedarf es wohl einer kleinen Abschweifung auf das Gebiet der Tonartenlehre. Die reine wie die harmonische und melodische Molltonart ist wohl allen geläufig, so daß ohne weiteres erkannt werden wird, daß das reine Moll keinen Leitton der 7. Stufe enthält, somit also nicht die Fähigkeit besitzt, zur Bildung einer Wechseldominante herangezogen zu werden. Bildet doch gerade der Leitton der 7. Stufe der Dominanttonart das Charakteristikum für die Wechseldominante.

Weniger bekannt ist der Begriff der harmonischen wie der melodischen Durtonart, die ich zuletzt in Prof. Stephan Krehls neuer Kompositionslehre fand, die vor einigen Monaten erschien. Die harmonische Durtonart hat mit der harmonischen Molltonart das Charakteristikum des übermäßigen Sekundenschrittes zwischen der 6. und 7. Stufe gemeinsam. Während dieser jedoch im Moll durch Hochalterierung der 7. Stufe entstanden ist, entsteht er beim harmonischen Dur durch Tiefalterierung der 6. Stufe. Dort wird ein Leitton mit aufwärts gerichteter Polarität, hier ein Leitton mit abwärts gerichteter Polarität geschaffen. Die harmonische Dominant-Durtonart von C dur heißt somit: G A H C D Es Fis G. Hiedurch wird — nebenbei gesagt — auch die häufige Verwendung der Mollsexte in der Durkadenz vollkommen erklärt.

Enthält also diese harmonische Durtonart wohl den Leitton der 7. Stufe, so fehlt er ebenso folgerichtig bei der melodischen Durtonart im Aufwärtsschreiten. Das Wesen jeder melodischen Tonart (im Gegensatz zur unmelodischen, wie die harmonische auch heißt) besteht in der Ausmerzung des übermäßigen Sekundschrittes zwischen der 6. und 7. Stufe. Beim melodischen Moll geschieht das durch Hochalterierung der 6. Stufe des harmonischen Moll, beim melodischen Dur durch Tiefalterierung der 7. Stufe des harmonischen Dur. Wir erhalten somit folgende melodische Durskala auf G: G A H C D Es F G — G Fis E D C H A G. Wir sehen, der Leitton zeigt sich nur im Abwärtsschreiten, wobei reines Dur eintritt. Die melodische Durtonart scheidet somit ebenso wie das reine (äolische) Moll als zu unseren Zwecken der Wechseldominant-Suche ungeeignet aus und wir beschränken uns vorerst auf Betrachtung von reinem und harmonischem Dur, harmonischem und melodischem Moll.

*

Nach dem Prinzip der körperlichen Verwandtschaft sind Akkorde dann zur Vertretung anderer befugt, wenn sie im Verhältnis der diatonischen Terzverwandtschaft zueinander stehen und gleiche Polarität aufweisen. So sind zur Vertretung des Dominantdreiklangs die auf der 3. und 7. Stufe stehenden Dreiklänge befugt. Denn jeder von ihnen steht zum Dominantdreiklang im Verhältnis der diatonischen Terzverwandtschaft (d-fis-a und fis-a-c, d-fis-a und h-d-fis) und beide weisen dadurch die gleiche Polarität auf, daß sie das subsemitonium modi ebenso enthalten wie der Dominantdreiklang.

Zur Vertretung der Unterdominante voll befugt ist jedoch nur der Dreiklang der 2. Stufe. Terzverwandt sind sowohl II als VI (c-e-g und a-c-e, c-e-g und e-g-h). Den polaren Unterdominantton (er ist ein Leitton mit Richtung nach abwärts) enthält jedoch nur der Dreiklang der 2. Stufe. So sehen wir tatsächlich den Dreiklang der 6. Stufe weit häufiger als Vertreter der Tonika (besonders in den sogenannten Trugschlüssen), denn als Vertreter der 4. Stufe, und erkennen auch, daß die Kadenz VI-V-I nicht charakteristisch sein kann, da ihr der Unterdominantton (Grundton der Unterdominante) fehlt, die 6. Stufe als mit der Tonika terzverwandt keinen charakteristischen Gegensatz zu dieser bietet und die drei Akkorde der Kadenz VI V I auch in der Dominanttonart als II I IV vorkommen können.

Diese Feststellung, die mir zur Erklärung des Verwandtschaftsverhältnisses und der Vertretungsbefugnis der Akkorde untereinander von Wichtigkeit erschien, kann wohl zur Frage der Wechselunterdominanten, nicht aber zu der der Wechseloberdominanten einen wertvollen Beitrag bieten, mag daher fernerhin außer Betracht bleiben.

Ziehen wir also zuvörderst den stärksten Vertreter des Wechseldominantdreiklangs, den verminderten Dreiklang der 7. Stufe der Dominanttonart, heran — er ist als Vertreter stärker als der Dreiklang der 3. Stufe, weil er einen elementaren Gegensatz zur Tonika bietet, während die 3. Stufe mit dieser terzverwandt ist —, so erhalten wir als Beispiel der ersten Vertretung der Wechseldominante, somit als zweiten Wechseldominantakkord, folgendes Beispiel:

6 7 oder:

C I G VII° C V_7 I
als WD

$\frac{6}{4}$ 6 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ 7

C I IV I_4^6 G VII° C V_7 I II_7 I_4^6 V_7 I
als WD

Der dritte Wechseldominantdreiklang ist der Dreiklang der 3. Stufe der reinen Dominant-Durtonart als der zweite Akkord, der mit dem Dominantdreiklang der gleichen Tonart, also der eigentlichen Wechseldominante, terzverwandt ist:

6 7

C I G III C V_7 I
als WD

Die zweite, dritte, vierte und fünfte Reihe der Vertreter bilden die Septimen-, Nonen-, Undezimen- und Terzdezimenakkorde. Von diesen enthalten den Leitton:

vier Septakkorde: fünf Nonenakkorde:

G I_7 III_7 V_7 VII_7^0 G I_9 III_9 V_9 VII_9^0 VI_9

sechs Undezimenakkorde:

G I_{11} III_{11} V_{11} VII_{11}^0 IV_{11} VI_{11}

und sämtliche sieben Terzdezimenakkorde.

Wenn wir somit das Vorkommen des Leittones der Dominanttonart als bestimmend für die Fähigkeit eines Akkordes zur Vertretung des Wechseldominantdreiklangs annehmen wollen, so sind sämtliche vorgenannten Akkorde vertretungsbefugt und bilden somit — drei Wechseldominanten haben wir bereits nachgewiesen — die Wechseldominanten 4 bis 25. Freilich gleichen die Terzdezimenakkorde einander insofern, als jeder von ihnen sämtliche Töne der Tonleiter enthält. Doch ist ihre Anwendungsart deshalb verschieden, weil sie nur höchst selten

vollständig gebraucht und in der praktischen Anwendung bei jedem von ihnen andere Töne weggelassen werden.

Halten wir dagegen daran fest, daß nur die 3., 5. und 7. Stufe, also die engst verwandten Akkorde, vertretungsbefugt seien, so gewinnen wir drei Sept-, drei Nonen-, drei Undezimen- und drei Terzdezimenakkorde als **Wechseldominanten** 4 bis 15.

Einige Beispiele mögen die praktische Anwendung der Wechseldominant-Vertreter im Rahmen der Kadenz illustrieren. Das vierte von ihnen, der Septakkord der 1. Stufe der Dominanttonart (G-H-D-Fis), beweist allein zur Genüge, daß auch andere Stufen als die 3., 5. und 7. als Vertreter in Frage kommen, wofern sie nur den Leitton enthalten:

1. Der Dominantseptakkord der reinen Dominant-Durtonart als 3. Wechseldominant-Vertreter oder 4. Wechseldominante:

C I II^6_5 I^6_4 G V^4_3 C V_7 I
als WD

Er erscheint häufig auch über dem Orgelpunkt der Dominante.

2. Der Septakkord der 7. Stufe der reinen Dominant-Durtonart als 5. Wechseldominante:

5*)

*) Anm. Die offenen Quinten Parallelen sind entweder durch Anwendung des Dominant-$^6_5$-Akkordes zu vermeiden, oder durch Schaffung von Vorhalt-Dissonanzen gehörsmäßig unwirksam zu machen.

3. Der Septakkord der 3. Stufe der reinen Dominant-Durtonart als 6. Wechseldominante mit frei eingeführter Septime (×), die wie ein freier Vorhalt wirkt:

×

4. Der Tonika-Septakkord der reinen Dominant-Durtonart, der gleichfalls den Leitton enthält, als 7. Wechseldominante:

C I G I_7 C V_7 I
als WD

5. Der Dominant-Nonenakkord der reinen Dominant-Durtonart als 8. Wechseldominante:

6. Der Nonenakkord der 7. Stufe der reinen Dominant-Durtonart als 9. Wechseldominante:

Oder (aus Hernried: „Francesca da Rimini"):

und so weiter. Die Undezimen- und Terzdezimen-Akkorde werden mehr noch als die Nonenakkorde zumeist nur Anwendungen als Wechseldominant-Vertreter zulassen, die auch als Vorhaltbildungen oder liegende Stimmen bezw. Orgelpunkte erklärt werden können.

*

Untersuchen wir nun zuvörderst — bevor wir zu der origineIleren Gestaltung der Vertretung durch Akkorde der Moll-Dominanttonart schreiten —, welche neuen Ergebnisse uns die Akkorde der **harmonischen** Dominant-Durtonart bringen, so geschieht dies am besten durch Aufstellung dieser Akkordreihe, also sämtlicher Akkorde, die den Leitton enthalten.

Aus der harmonischen Dominant-Durtonleiter: erhalten wir die Dreiklänge:

welche den Leitton enthalten. Sie gleichen den Akkorden derselben Stufen im reinen Dur, zeitigen somit kein neues Ergebnis. Von den Septakkorden der 1., 3., 5. und 7. Stufe

G harm. I_7 III_7 V_7 VII^0_7

zeigen die der 1., 3. und 5. Stufe völlige Uebereinstimmung mit den gleichstufigen im reinen Dur. Auf der 7. Stufe findet sich aber der sogenannte **verminderte Septakkord**, derselbe, den wir später auf der 7. Stufe des harmonischen Moll sehen werden. Er ist in unserer Betrachtung ein Novum, bildet also **die 26. Wechseldominante**.

5

C I^6_4 G harm. VII^0_7 C V_7 I
als WD

Anm. Die offenen Quinten-Parallelen sind natürlich durch stufenweise Aufwärtsführung des Basses (als **steigende Septime** a) leicht zu vermeiden.

Bilden wir uns diejenigen Nonenakkorde der harmonischen Dominant-Durtonart, in denen der Leitton vorkommt, so erhalten wir fünf derselben,

und

G harm. I_9 III_9 V_9 VII^0_9 VI_9

von denen uns die Nonenakkorde der 5., 7. und 6. Stufe neu sind. Diese wären somit als 27., 28. und 29. **Wechseldominante anzusprechen.** — Die auf der 5. und 7. Stufe aufgebauten Nonenakkorde decken sich mit den gleichstufigen im harmonischen g moll, der der 6. Stufe jedoch bedeutet eine Neubildung, welche die ältere Theorie nicht kennt.

Bilden wir uns diejenigen Undezimenakkorde der harmonischen Dominant-Durtonart, in denen der Leitton vorkommt,

sowie und

G harm. I_{11} III_{11} V_{11} VII^0_{11} IV_{11} VI_{11}

so sehen wir, daß der Undezimenakkord der Tonika mit dem gleichstufigen im reinen G dur, der Undezimenakkord der Dominante mit dem gleichstufigen im harmonischen g moll gleichlauten. Die vier übrigen, auf der 3., 7., 4. und 6. Stufe aufgebauten, stellen Nova dar, da in ihnen zum ersten Male die Kombination des h und es gemeinsam auftritt, was weder beim reinen Dur noch beim harmonischen Moll der Fall ist. Wir gewinnen somit, den Dominant-Undezimenakkord eingerechnet, fünf neue Wechseldominanten, die 30. bis 34. Wechseldominante.

Da alle Terzdezimenakkorde — die als Siebenklänge alle Töne der Tonart enthalten — naturgemäß auch den Leitton enthalten, so erweitert sich durch die Heranziehung dieser Akkorde, die sich weder mit den adäquaten der reinen Dominant-Durtonart noch denen der harmonischen Dominant-Molltonart decken, die Zahl der Wechseldominanten abermals um sieben: wir gewinnen die 35. bis 41. Wechseldominante.

Diese große Anzahl von Wechseldominanten schrumpft natürlich zusammen, wenn man die Undezimen- und Terzdezimenakkorde unvollständig bringt und sonach durch Einschränkung ihrer Dissonanzwirkung ihrer Eigenart beraubt. Ueberdies auch dann, wenn man sie als Vorhaltbildungen betrachtet, z. B.:



Infolge Raummangels ist es zu meinem Bedauern nicht möglich, für die Anwendung all dieser Akkorde praktische Beispiele zu bringen. (Fortsetzung folgt.)

Franz von Holstein.

Der Dichterkomponist in unveröffentlichten Briefen an einen Freund.

Von Felix H. Bruns.

(Schluß.)

Nach kurzer Pause folgt wieder ein Brief aus Oberstorf:

Oberstorf, d. 30. August 1873.

Lieber verehrter Freund!

Dieses Mal hat es länger gewährt, bis Sie eine Antwort von mir erhalten. Einmal war eine solche nicht gerade nötig, weil ich von Sauder wußte, daß er einen längeren Sommeraufenthalt vorhabe. Er wollte mit seiner Familie eigentlich nach Oberstorf kommen, ich riet ihm aber ab, denn er ist (unter uns gesagt) ein sehr trockener, lederner, und kleinlicher Mensch, gutmütig, aber ängstlich, immer seinen Verlag und seine Sorgen darüber im Munde führend — — also kein eben behaglicher Gesellschafter im Gebirge. Jetzt wird er aber wohl in L. zurück sein. Meiner Meinung nach müssen Sie auf baldige entschiedene Antwort dringen, um seiner Unschlüssigkeit ein Ziel zu setzen. Er hat es gerade so einmal mit mir gemacht. Er wünschte Compositionen von mir, ich schickte ihm unter anderem das Trio, Lieder, 2 Psalmen. Keine Antwort; dann ausweichende, bis ich die Sachen zurück erbat. Ich glaubte, da er Werke von Ihnen im Verlag hätte, die eine zweite Auflage erfordern, würde er anders gegen Sie sein. Lassen Sie also nichts hinhängen. Je entschiedener, sozusagen unverschämter man mit den Verlegern verkehrt, desto besser. Nur nicht zu viel Bescheidenheit! Klavierstücke sind sehr gesucht und finden immer ihren Abnehmer. Gelingt es mit Sauder nicht, so versuchen Sie es anderswo, z. B. bei Rieter-Biedermann, der mir passend erscheint. Ich werde sie gern selbst hinbringen und empfehlen. Auch Forberg in L. verlegt viel Klaviersachen, ich bin aber ohne Verbindung mit ihm. Auch an Kistner will ich sie gern empfehlen. Ohne die Anmaßung, Sie protegieren zu wollen, natürlich. Sie wissen ja selbst, daß bei der Masse der Produktion das Wort eines Bekannten nur deshalb von Nutzen sein kann, weil wenigstens die Aufmerksamkeit erregt wird. Wollen Sie an Breitkopf u. Härtel von Ihren Sachen schicken, so schreiben Sie an Reinecke ein paar freundliche Worte. Dieser sieht sich nicht gern umgangen, und ist von Härtel engagiert, wöchentlich einmal die eingegangenen Novitäten vorzuspielen. Da kommt denn auf seinen Vortrag viel an. Vergessen Sie in keinem Briefe an einen Verleger zu erwähnen, daß Sie Klavierlehrer sind und selbst für die Verbreitung der Sachen wirken können. Ich habe mir so oft durch zu viel Zartgefühl geschadet, daß ich Jedem davon abrate, bei dergleichen geschäftlichen Dingen. Wissen Sie aber, daß es mich ganz herzhaft erfreut, Sie wieder in selbstschöpferischer Tätigkeit zu finden? Ich habe immer viele Freude an Ihren Klavierwerken gehabt und so viel Kenntnis der Klaviertechnik und des Klavierstils sollten nicht ungenützt bleiben, wo die Produktivität da ist, um sie anderen nutzbar zu machen. Sie würden mich also sehr erfreuen, wenn Sie mich mit einer kleinen Nova-Sendung beehren wollten. Besonders interessieren mich natürlich auch die Stücke aus dem „Erben", die, wie ich denke, doch Härtels nicht refüsieren werden. Haben Sie nicht Lust, leichte vierhändige Stücke zu schreiben? Vierhändige Originalstücke sind sehr gesucht.

Ein zweiter Grund, weshalb ich nicht eher schrieb, war der, daß ich es nicht konnte. Den manchen schmerzlichen Aufregungen dieses Sommers, die gerade in meine Marienbader Kur fielen, suchte ich durch Arbeit zu entgehen. Es schien auch zu glücken. Fast der ganze dritte Akt (der längste und complicierteste) liegt schon in Partitur fertig vor mir, nur ein Stück fehlt noch daran. Aber die rechte Gesundheitsfrische und Sommerfreudigkeit wollte sich garnicht einstellen. Da brach denn vor einigen Wochen ein heftiger Anfall des alten Uebels (nervöser Kopf- und Gesichtsschmerz) scheinbar ohne Veranlassung über mich los, verbunden mit Halsentzündung, Fieber rc. Es war mir recht schlecht trotz des herrlichsten Sommerwetters, dessen Beständigkeit höchstens einmal durch einen halben Regentag oder ein Gewitter unterbrochen wurde. Da konnte ich weder lesen noch schreiben, mußte still liegen, meistens zu Bett, und aushalten. Jetzt geht es besser und einer der ersten Briefe, die ich schreibe, ist dieser. Gearbeitet aber habe ich noch nicht wieder.... Wie es mit Davids Nachfolger wird, darüber verlautet noch nichts, und doch drängt die Nähe der Saison zur Entscheidung. Man wird aber schwer so viele Eigenschaften vereinigt finden. Lehrer, Solo- und Quartett-Spieler, und vor allem Conzertmeister! Und die Forderungen werden höher lauten, als was David beanspruchte.

Von Abt habe ich noch nichts wieder gehört. „Der Haideschacht" aber wird nun auch in Rotterdam und Mannheim einstudiert werden. An letzterem Orte durch E. Frank (früher Chormeister in Wien und bei den Lohengrin-Aufführungen in Bologna), der mir nach seinen Briefen ein intelligenter und ernsthafter Musiker scheint. Nach München werden wir auf der Heimreise nun nicht wieder kommen, da der Cholera wegen sogar die Dult (Messe) und das jährliche Oktoberfest abgesagt wurde....

Mit bestem Gruß und der Bitte, bald von Sich hören zu lassen

der Ihrige

F. v. Holstein.

Von der Erstaufführung des „Erben" in Weimar berichtet der Komponist dem Freunde unter dem Datum:

L. d. 13./4. 74.

Verehrter Freund!

Eben kam Ihr Brief und ich beeile mich, ihn zu beantworten. Wir kamen erst gestern von Weimar zurück, wo natürlich keine Zeit zum Schreiben war. Es ging Alles vortrefflich. Die einige Tage lang ernstlich gefürchtete Tenor-Heiserkeit trat nicht ein, und der „Erbe" debutierte am 8ten vor den hohen und höchsten Herrschaften (darunter Ihre Majestät die Kaiserin Augusta!) mit vielem Glück; wenigstens ließen mir Alle durch den Intendanten nach der Vorstellung viel Angenehmes und Schmeichelhaftes sagen. Früh war ich zur Cour und dann zum Diner gezogen worden. Kurz, man tat mir alle mögliche Ehre an, trotzdem ich im schwarzen Frack erschien, weil — meine Hof-Uniform den Motten gar zu gut geschmeckt hatte. —

Bei der ersten Aufführung war der Applaus untersagt, da nach Weimarer Etikette die Hohen Herrschaften beim Eintritt mit solchem empfangen werden. Trotzdem merkte ich, daß die Oper gefiel. Mehrere Male drohte der Applaus auszubrechen und mußte niedergezischt werden aus der Hofmarschall- und Intendanten-Loge." (Wie der über der Sache stehende Künstler über dergleichen denkt, geht allein aus folgender Bemerkung hervor:) „Das Lachen war nicht verboten und damit entschädigte sich dann das Publikum an allen geeigneten Stellen. Alle Pointen kamen dank dem kleinen Hause und dem sehr sorgfältigen Ensemble vortrefflich zur Wirkung und schlugen ein. Die Darsteller waren zwar nicht lauter erste Kräfte, aber unter Lassens Leitung ging Alles unendlich glatt, fein und frisch. Wir hatten noch einige Striche verabredet, und so spielte die Oper mit den rechten Tempis trotz etwas langer Zwischenakte nur bis ein Viertel nach 9 Uhr. Also ganz die rechte Länge, was mir ein großer Trost ist. Sonntag ward die Oper wiederholt, und da entschädigte sich das Publikum für die früher ihm oktroyierte Reserve. Hervorrufe fanden nach jedem Akte statt. Der Beifall steigerte sich mehr und mehr. Zum Schluß mußte ich selbst zweimal, auf Wunsch des Großherzogs, mich zeigen, der mir in seiner höchst gewählten Weise noch viel Angenehmes sagte. Den Löwenanteil des Beifalls erhielt der amerikanische Tenor Candidus (Schwiegersohn von Steinweg), der den Charles entzückend sang und über Erwarten gut, mit vortrefflicher Haltung, spielte. Neben ihm excellierten besonders Herr v. Milde als Godolphin (obwohl die Partie ihm etwas tief lag), durch Feinheit der Auffassung, und Herr Knopp (William) durch reizende Komik. Frl. Amann war als Eveline sehr anziehend, und die Lady Sarah der Frau Hedwig-Medal sehr gut. Es waren schöne, anregende Tage! Man war mir sehr freundlich und die Kreise der alten Dichter-Residenz haben ein eigentümlich freies, geistig-sublimes Parfüm bei viel Behagen. Dann die reizende Umgebung. Wir waren in Tieffurt, Belvedere und einen Tag auf der Wartburg beim schönsten Frühlingswetter. Ich könnte Ihnen noch viel erzählen von Morgenspaziergängen

im schönen Weimarer Park, vom alten Preller und den schönen Sachen, die wir in seinem Atelier sahen. Aber ich muß mich heute mit dem nötigsten bescheiden. Die beiden von Ihnen arrangierten Stücke waren auf meinen Antrieb nach Weimar an die Seitzsche Filial-Handlung gesandt worden. Die Erb-Großherzogin haben dieselben mit viel Vergnügen zu spielen geruht, wie Ihre Kgl. Hoheit bei der Cour mir mitzuteilen die hohe Gnade hatten....

Stets der Ihrige

F. v. Holstein.

NS. Nächstens soll in Hannover der „Haideschacht" mit Stägemann als Hirson sein. Vielleicht reise ich hin und bleibe dann vielleicht einen halben Tag in Braunschweig. —

Inzwischen ist das bereits begonnene dritte Werk tüchtig gefördert worden:

L. d. 15./6. 74.

Lieber verehrter Freund!

Nächsten Mittwoch, den 17t. geht es fort von hier. Ich habe wieder einen Akt (den ersten) der „Hochländer" in Partitur beendet. Der restierende 2te soll nun diesen Sommer fertig werden. Das Finale, das ich jetzt beendete, hat mir Spaß gemacht; es kommt nicht nur ein Orchester auf der Bühne, es kommen auch Kirchenglocken und Kanonenschüsse im Schlußsatz vor. Letztere treffen natürlich immer auf den schlechten Taktteil, um recht wahrscheinlich zu klingen. Ein Exemplar des als Manuskript gedruckten Textes sende ich anbei. Während der Arbeit ist noch Manches zusammengedrängt worden, und ist er 25 Seiten (!!) kürzer als der Text zum „Erben", was mich ganz stolz macht.

Wir gehen Mittwoch nach Weimar (d. h. meine Frau und ich), um einer Aufführung des Tristan beizuwohnen. Dann über Coburg-Lichtenfels nach München, wo der Tenor Candidus aus Weimar auf Engagement gastiert, der dort meinen „Erben" so hübsch sang. Gefällt er in München, so wird der „Erbe" wohl mit ihm zunächst herauskommen, da dieses opus dort schon halb studiert ist. Mir wäre jetzt die neue Oper lieber — aber ich kann im Grunde nichts dagegen haben, wenn man zunächst die angefangene fertig macht. Von München aus werden wir dann circa am 23sten in Oberstorf eintreffen. Ich hoffe von München aus eine sichere Entscheidung, ob diese Oper oder jene, mitzunehmen. Wenn Sie mir einmal nach Oberstorf schreiben, will ich Ihnen das Resultat meines Münchener Aufenthalts mitteilen....

In Hannover kam der „Haideschacht" doch nicht heraus trotz schon abgehaltener Orchesterprobe, weil Stägemann sich beim Oeffnen einer Bierflasche die ganze Hand aufschnitt! Davon hängen die Schicksale der Opern ab! In Frankfurt kommt der „Haideschacht" nun gleich nach den Ferien. — Was werden Sie denn den Sommer beginnen? Werden Sie wieder Ihren Garten beziehen oder etwas in den Harz gehen? Es wäre hübsch, wenn Sie einmal zu uns ins Allgäu kämen — aber daran ist wohl kaum zu denken. Es freut mich, daß Sie mit Sander so hübsch in Ordnung gekommen sind. Er ist ein närrischer Kauz und sieht mich auf der Straße immer mit ganz falschen, lauernden Blicken an, obwohl ich ihm doch nichts getan habe, und grüßt mit schmerzlicher Höflichkeit....

Ganz der Ihrige F. v. Holstein.

NS. Von Braunschweig schweigt alles vom „Erben" wie vom „Haideschacht". Wie ich höre, geht der Baritonist Alexi wieder fort? Teilen Sie den „Hochländer"-Text mit, wenn Sie Interesse dafür zutrauen." —

Nach längerer Pause schreibt Holstein aus:

Leipzig, d. 30sten Oct. 74.

Verehrter Freund!

Länger als sonst bei mir üblich, haben Sie diesesmal auf eine Antwort warten müssen. Aber wenn man nach längerer Abwesenheit zu Haus zurückkehrt, findet sich vieles, mit dem aufgeräumt sein will. Bei uns traten dieses Mal noch besondere Umstände hinzu, die unsere Zeit in Anspruch nahmen. Doch davon später. Zunächst besten Dank für Ihre liebenswürdigen Zeilen und dazu herzlichsten Glückwunsch zum endlichen Hausverkauf. Das zustande zu bringen, muß unter diesen Umständen wirklich kein kleines Stück Arbeit gewesen sein. Wohl Ihnen, daß Sie noch dreistimmmige Fugen komponieren können, wo anderen die Geduld aus den Fugen zu gehen droht!.... Im Theater hörten wir Iphigenie in Tauris mit der Mallinger und Betz, größtenteils sehr schön, nur daß die Männer als griechische Jünglinge mit ihren Armen und Beinen von verlogener Länge gar zu garstig und ungriechisch aussahen. Jetzt geht hier wieder alles seinen alten Gang, in musikalischen und anderen Verhältnissen. Eine neue (nordisch klingende) Symphonie von Reinecke[1] wird nächstens kommen und gefiel mir in der Probe sehr gut, obwohl doch mehr das Zierliche und Feine seine eigentliche Force ist. Aus Frankfurt habe ich immerfort gute Nachrichten, der „Haideschacht" war schon 7 oder 8 mal. In Folge davon wurden auch Lieder von mir gesungen und das Trio zweimal gespielt. André wollte gleich meine zwei nächsten Opern haben, und alles mögliche andere, was ich schreibe. „Die Hochländer" gab ich ihm unter sehr guten Bedingungen für mich. Doch werde ich erst eine Aufführung abwarten, ehe ich sie zum Druck gebe. Ich bin noch immer dabei. Es will was heißen, ehe so ein pezzo di musica fertig heißen darf. Ich habe mir erlaubt, Sie zu einigen Transkriptionen zu empfehlen, wenn der Klavierauszug erst heraus ist. In Bremen, Mannheim, Würzburg, Dessau ging „Der Haideschacht" bereits neueinstudiert in Szene. Andere Bühnen folgen. Ich habe nun einmal wieder einen „Brand- und Drohbrief" an Abt losgelassen. Schüren Sie das Feuer ein bißchen und tun Sie auch ein Uebriges bei unserer Freundin, Frau v. Rudolphi[1]. Der „Erbe" kommt nun endlich in Mannheim am 20sten November....

[1] Der berühmte Dirigent des Gewandhausorchesters (seit 1861) und Komponist Karl Reinecke.

Mein Weimarer Charles, Herr Candidus, will in den Braunschweiger Abonnementskonzerten die Arie aus dem „Erben" singen. Hören Sie sich, wenn möglich, das Stück an, und schreiben Sie mir, wie es ausfiel.

Sander begegnet mir zuweilen und schneidet verzweifelte Gesichter. Manchmal kommt er ganz bedrohlich auf mich zu. Jetzt verlegt er gar „Trauermärsche zum Gebrauch bei feierlichen Leichenverbrennungen" — da müssen die Harmonien wohl besonders brandig riechen. Ich glaube wirklich, er schnappt bald über....

L., d. 30.ten Nov. 1874.

Lieber, verehrter Freund!

Ihren Brief vom 22sten erhielt ich nach München nachgeschickt, von wo wir Sonnabend heimkehrten. Wir warteten dort seit dem 16ten auf die Aufführung des „Erben", die mehrfach verschoben ward. Aber in München, wo „weitverbreitet uns die Freunde" (wenn auch nicht Vettern) „wohnen", kann man schon warten, und gute Nachrichten von hier hatten wir auch. Rheinbergers[2], Wüllners[3], Levi[4], Heyhl, Riehl, Liliencron ꝛc. waren ein angenehmer und anregender Verkehr. Dazu die Sänger, welche mir alle sehr freundlich waren. Mit der Besetzung des „Erben" stand es ziemlich schlimm, da außer Nachbaur auch die Stehle und Kindermann (dieser wegen Heiserkeit) mir verloren gingen und durch zweite Kräfte ersetzt werden mußten. Ein früherer Bariton König sang den Charles. Ihm fehlte jede Höhe, er transponierte alles, und so gingen fast in jedem seiner Stücke die Spitzen der Wirkung verloren. Dabei war er ziemlich steif im Spiel. Frl. Gottlieb, eine begabte Anfängerin, erhielt die Partie der Eveline als erste größere Partie. Es war eigentlich ein Unsinn, und die beiden liebenswürdigen jungen Leute erlagen fast der Last der ihnen zugemuteten Verantwortung. König namentlich war gar nicht beliebt. Man will in München eben immer Vogl hören. Frl. Radecke (die dramatische Sängerin!) gab die „Lydia" mit Weglassung der meisten Koloraturen, aber sehr reizend und graziös, und versprach von Anfang an der Lichtpunkt der Vorstellung zu werden. Bausewein konnte Kindermann als Godolphin nicht ersetzen. Allan und William waren durch Meier und Schlosser gut besetzt. Frl. Scheffzky gab die Lady vorzüglich in Gesang und Spiel d. h. in der Aufführung. In den Proben war sie unglaublich hölzern. Schminke und Kostüm und der Gedanke: „Es gilt!" tun oft Wunder. Das sollte ich auch an den Kunstnovizen merken. In der Generalprobe waren sie in Folge des Aufsieeinredens ganz kopfscheu und dadurch auch musikalisch ganz unsicher, so daß Levi (ein meisterhafter Dirigent!) fast nach jedem Stück abklopfen mußte. Wie die Leichtigkeit, der Fluß des Ganzen erst unter der Angst der Beiden litt, können Sie denken! Da ich nun Zeuge war, wie die Oper von Delibes „Der König hat's gesagt" ganz bei dem mit Wagner getränkten Publikum durchfiel, können Sie denken, wie es uns zu Mute war. Eigentlich wollte ich abreisen, hielt es aber doch für männlicher, auszuharren, und war auf alles gefaßt. Das Publikum, anfangs über die Besetzung anscheinend verstimmt, war sehr kühl. Alle Nummern des Tenors, auch das erste Duett, blieben ohne Beifallszeichen. Aber es ging immer besser. Die Sänger wurden schon nach dem 1. Akt zweimal, nach dem zweiten viermal und mehrfach am Schlusse gerufen. Ich selbst mußte viermal erscheinen. Die Tenor-Arie sang König sehr warm und hübsch und sie errang ihm einen Erfolg. Besonders wirkten die mit feinster Nüancierung studierten Ensemble-Stücke, namentlich das Quintett. Die Inszenierung war sehr künstlerisch, obwohl nichts Neues angeschafft war. Kurz, ich darf zufrieden sein, denn ich darf mir gestehen, daß es ein Erfolg des Werkes, nicht der Sänger war. Schreiben Sie mir doch über Candidus, wenn er die Arie gesungen hat, die ihm prachtvoll liegt.

In Frankfurt, wo meine „Helge" sich verlobte, hat man ihre Partie der ersten dramatischen Sängerin gegeben, um die Vorstellung nicht zu unterbrechen. Obwohl hier keine Aussicht für den „Erben", so gibt's doch genug anderes, was Sie interessieren wird, und freue ich mich sehr Ihres Kommens und der neuen Stücke. Nur sein Sie nicht wieder gar so eilig! Sobald etwas besonders Interessantes in Aussicht, schreibe ich. Die Meinigen grüßen herzlichst Sie und die Ihrigen.

In alter Freundschaft F. v. Holstein.

Leipzig, d. 17. 1. 75.

Lieber, verehrter Freund!

Längst hätte ich Ihren lieben Brief beantwortet und Ihnen für die freundlichen Wünsche zum neuen Jahre gedankt, die ich herzlichst erwidere, hätte ich nicht mancherlei zu tun gehabt. Sie verkaufen Ihr Haus, wir bauen uns eins — mögen wir Beide Freude daran erleben!

[1] Die Gemahlin des damaligen Braunschweiger Intendanten, des Generals v. Rudolphi.

[2] Josef Rh., Prof. an der Kgl. Musikschule und namhafter Komponist.

[3] Franz Wüllner, damals Hofkapellmeister in München.

[4] Hermann Levi, damals ebenfalls Hofkapellmeister.

Ich freue mich sehr, Ihnen den Riß zu zeigen, der ganz nach unserer Angabe gemacht ist und allgemeinen Beifall findet. Natürlich habe ich vielerlei mit der geschäftlichen Seite der Sache zu tun, die nicht einfacher wird dadurch, daß eigentlich meine Schwiegermutter uns das Haus baut. Doch ist der Kontrakt in den Grundzügen fertig, der Grund gegraben, nur Einzelheiten bleiben noch zu besprechen. Auch Impresario bin ich geworden! Professor Spitta, der ausgezeichnete Verfasser der Bach-Biographie, Volkland und ich haben einen Bach-Verein gegründet oder wollen ihn gründen und führen zunächst drei große Kantaten mit Chor und Gewandhaus-Orchester unter Volklands Direktion auf. Hundert Kantaten sind von der Bach-Gesellschaft ediert, und nur zwei oder drei bis jetzt hier bekannt geworden. Frau Joachim singt das Alt-Solo, die übrigen Soli gute Kräfte von hier. Die Aufführung ist Sonnabend den 23sten Abends in der Thomaskirche. Es wäre hübsch, wenn Sie dazu hier wären. Auch Volkland würde es erfreuen. Freilich würde ich weniger als sonst von Ihrem Hiersein haben, da es viel dabei zu tun gibt. Sie müssen dann etwas länger bleiben. Hoffentlich nehmen Sie diesmal bei uns fürlieb und sind nicht gar so flüchtig. Was sonst für Kunstgenüsse bevorstehen, weiß ich Ihnen noch nicht zu sagen. Schumanns „Genoveva" kommt erst Ende Februar. Kommen Sie nur nicht zum Bußtag den 20. Februar, weil den Donnerstag dann das Conzert ausfällt. Reineckes Symphonie, welche ich für ein feines und formvollendetes Werk von reizendem Kolorit halte, hat leider eine unverdient wenig freundliche Aufnahme gefunden. — Aus München über den „Erben" und aus Frankfurt über den „Haideschacht" habe ich immer gute Nachrichten. Gestern war letzterer zuerst in Rostock mit großem Erfolg.

Herzliche Grüße von uns Allen auch den lieben Ihrigen, vor allem

von Ihrem

F. v. Holstein.

Bitte schreiben Sie, ob Sie zu Sonnabend kommen!

Leipzig, den 5/5. 75.

Verehrter Freund!

Wir sind Alle — Gott sei Dank! — wieder leidlich wohl. Auch ich, obwohl ich mich recht krank fühlte, als ich heute vor 8 Tagen mit meiner Frau aus Holland zurückkam. Sehen Sie zunächst darin den Grund, daß ich Ihren früheren Brief längere Zeit unbeantwortet ließ. Ja, heute vor 8 Tagen, nachmittags gegen vier Uhr kamen wir durch Braunschweig. In der Umgebung des Bahnhofes war mir alles fremd. Der Perron wimmelte von Menschen — kein bekanntes Gesicht darunter. Nur die alten Kirchtürme sahen mich bekannt an — sie hatten sich nicht verändert. Ich sah sie fast mit Rührung vor meinen Augen auftauchen und verschwinden. Die Vaterstadt spendete uns die Wohltat von zwei Tassen guten Café, deren wir nach dem „unterbrochenen Opferfeste" unseres Diners in Hannover um so bedürftiger waren. — In Holland war es kalt, sonst aber sehr hübsch und interessant. Welche Prachtstücke niederländischer Kunst sahen wir in den Museen von Rotterdam, Amsterdam und im Haag! Da lernt man erst, was ein rechter Rembrandt, ein Bol, ein van der Helst ist. Und die anmutigen Bilder von Ostade, Gerhard Dou und von Steen, die aussehen, als wären sie eben fertig geworden! Auch an der See waren wir, in Scheveningen, trotz Wind und Kälte. In Rotterdam ward am 21sten der „Haideschacht", am 24sten der „Erbe" gegeben. Von ersterem war schon die 19te oder gar 20ste Vorstellung, die Oper also etwas abgespielt. Der „Erbe" ging sehr hübsch, frisch und lebendig. Lederer war famos als Charles, die Schmidler eine reizende Lydia. Das Allan-Lied ist noch immer da capo verlangt worden. Nach der Aufführung überreichte eine Deputation Rotterdamer Kunstfreunde (der Bürgermeister hatte sich an die Spitze der Bewegung gestellt) mir einen silbernen Ehrenbecher auf offener Scene mit bezüglichen Inschriften und mit einer holländischen Anrede. Zugleich ein Album mit den Namen der 32 Geber und schönen Handzeichnungen (Scenen des „Haideschacht") vom ersten Rotterdamer Schylderer (Maler!) Ch. Rockußen.

Es war ein ganz feierlicher Actus mit großem Jubel des geehrten Publikus und verschiedenen Orchester-Fanfaren! — Man hat uns auch außerdem höchst freundlich aufgenommen. Gleich am Bahnhof wurden wir empfangen und Herr van der Moop, der Sprecher der Deputation und Vorstand des Comité der hogdytschen opera fuhr uns ins Hotel und ins Theater mit seiner Equipage. Alle besuchten uns zuerst, wir wußten uns vor Einladungen kaum zu retten. Kurz, man fühlte sich ordentlich. Aber auch ordentlich müde —, als Alles überstanden war. Es war eine anstrengende Zeit, und ich fange jetzt erst an, allmählich wieder Mensch zu werden....

Ihr getreuer

F. v. Holstein.

N.S. Wollen Sie wegen Ihrer Novitäten nicht einmal an Rob. Forberg (Thalstraße) schreiben? Oder an Linnemann (Siegelsche Musikalienhandlung, Dörrienstraße)? Beide sind rührige junge Verleger. Auch Ernst Eulenburg (Königstraße) empfiehlt sich....

L., d. 20sten Jan. 76.

Lieber verehrter Freund!

Vorgestern Abend sind wir glücklich, ja sehr glücklich aus Mannheim zurückgekommen. Ich war ziemlich 14 Tage dort, wohnte bei Kapellmeister Frank, einem ganz famosen Künstler und liebenswürdigen, feschen Kerl, der mir alles so schön und leicht machte, wie nur möglich. Ich habe große Freude schon an den Proben gehabt, einmal wegen des enormen Interesses aller Beteiligten, Chor und Orchester eingeschlossen; dann, weil alles so klang und scenisch sich gestaltete, wie ich mir es vorgestellt, wie ich es gewollt hatte. Ich hatte ein ausführliches Scenarium mit allen Details vorher entworfen und leitete die Inscenierung selbst. Es war eine Herzenslust, denn ich konnte alles erreichen, was ich wollte. Die Kräfte waren sehr vorzüglich, natürlich nicht ersten Ranges, aber lauter schöne Stimmen, Alle willig, und sogar die beiden vorzüglichen Tenöre jeder Vorstellung zugänglich. Ausstattung sehr sorgfältig, ja wirklich poetisch und stimmungsvoll, wie ich es gewollt hatte. Im ersten Akte 22 Mann Bühnenmusik, Glocken von allen Tonhöhen und -Tiefen. Der erste Akt schon machte eine durchschlagende Wirkung. Das Publikum von süddeutscher Lebendigkeit brüllte und wollte sein Opfer haben, welches ich war, der ich auch nach den folgenden Akten immer wieder heraus mußte. Der Höhenpunkt ist natürlich der dritte Akt. Der vierte ist der einheitlichste. Ich hatte ihn gefürchtet — aber er ist von großer dramatischer Wirkung durch seine fast tragische und doch erhobene Stimmung. Ich kann das ruhig aussprechen, denn ich stehe jetzt dem Ganzen schon ziemlich objektiv gegenüber. „Die Hochländer" sind sehr anders als meine früheren Opern. Das Orchester farbenprächtiger, gesättigter; die Formen breiter; der dramatische Ausdruck intensiver, leidenschaftlicher; daraus erklärt sich auch wohl die größere äußere Wirkung des Werkes, denn das ist ja jetzt an der Tagesordnung. — Daß ich, ohne wagnerisch zu schreiben, diese Wirkung erreichte, ist immerhin ein kleiner Triumph. Auch muß ich mir gestehen, daß die stärkeren äußeren Mittel kaum so gewirkt haben würden, wenn ich sie nicht lediglich im Dienste der Charakteristik verwandt hätte. Die Hauptwirkung liegt immerhin doch in der psychologischen Entwicklung der Handlung und den Charakteren, also eigentlich im Innerlichen. Das merkt aber nur ein kleiner Teil des Publikums, die meisten halten sich an die äußere Schale. Kurz, ich bin sehr froh und sehr erleichtert. — Jetzt heißt es nun, das Bach-Konzert überwinden, welches am Sonnabend stattfindet. Unser neuer Dirigent Herr von Herzogenberg ist ein ausgezeichneter Musiker, aber dennoch vermissen wir Volklands Feuer und Frische sehr. Leider konnte dieser nicht nach Mannheim kommen und ich nicht nach Basel, wo es ihm übrigens vortrefflich geht....

Anfang März werde ich wohl noch einmal nach Stuttgart reisen müssen. Der König von Württemberg hat zu meinem großen Erstaunen — ich habe nämlich keinerlei Beziehungen dort — befohlen, daß der „Haideschacht" als Festoper zu seinem Geburtstage (6ten März) gegeben werde.... Recht schöne Grüße von Frau und Schwester an Sie und die lieben Ihrigen. Möge es Ihnen gut gehen, möchten Sie Sich selbst bald einmal sehen lassen und stets in alter Freundschaft gedenken Ihres aufrichtig ergebenen

Franz von Holstein.

*

„Das schöne Lied" — dieser Freundschaft — „verhallt": dieser Brief mit seinem fast feierlich anmutenden Zukunftswunsch und dem Wunsche nach stetem Gedenken an den Freund unter Betonung der „alten Freundschaft" — diese wahrhaft freundschaftlichen Zeilen scheinen die letzten gewesen zu sein, obwohl die Annahme schwer wird, daß ein solches, ganz nur auf dem Idealen ruhendes und von jedem materiellen Interesse losgelöstes Freundschaftsbündnis anders als durch den plötzlichen Tod eines der beiden Freunde sich hätte lösen können. Und der Komponist starb, vor dem Freunde, am 22. Mai 1878 (für die Kunst viel zu früh), während der letzte Brief vom 20. Januar 1876 datiert ist. So bleibt also nur die Annahme, daß zweifellos noch späterer Zeit entstammende Briefe durch widrige Zufälle vernichtet worden sind, obwohl man im Richterschen Hause höchst pietätvoll alle derartigen Dinge von je behandelt hat. Ob die zweifellos vorhanden gewesenen Briefe aus späterer Zeit zu denjenigen Schriften gehört haben, welche ihr Empfänger Richter nach Holsteins Tode seiner Witwe nach deren Wunsch beim Sammeln biographisch verwertbaren Materials für Dr Heinrich Bulthaupt zur Verfügung stellte, ließ sich nicht mehr ermitteln.

Für diese kurze, von uns rekonstruierbare Strophe seines Lebensliedes, das uns aus diesen Freundschaftsbriefen Holsteins entgegentönt, kann es aber gar keinen schöneren und volltönender ausklingenden Schlußakkord geben, als diese Schilderung des Triumphes des letzten Bühnenwerkes, der „Hochländer", das zu schaffen Franz v. Holstein vergönnt war. Und so könnte dieser Briefwechsel gar nicht schöner ausklingen. Wir wollen deshalb auch nicht bedauern, daß das offenbar vorhanden gewesene Schlußstück in der Krönung dieses Freundschaftsstempels verloren gegangen ist: schönere Triumphe als in Rotterdam und Mannheim waren dem Künstler nicht beschieden, und er hätte später höchstens noch gleiches berichten können.

Ehe wir aber Abschied nehmen von den Manen dieser edlen, großen Künstlerseele, wollen wir noch einen Blick auf die sonstigen Papiere werfen, die als wertvolle Zeichen dieser neidlosen, wahren Künstlerfreundschaft liebevoll aufbewahrt werden. Da ist zunächst noch eine Postkarte aus „Leipzig, 21. May 1878" — einen Tag vor dem Tode des schwer Darniederliegenden von der treuen Schwester geschrieben —:

Verehrter Freund! Die Krankenpflege erlaubt mir nicht, einen Brief zu schreiben, darum auf einer Karte die Kunde, daß es, so Gott will, bald zu Ende gehen wird mit Ihrem lieben Schüler und Freund. Er sagte mir eben, daß er eigentlich nicht leide, was auch Ihnen ein Trost sein wird. Seine Krankheit hat sich seit kurzem als eine unheilbare herausgestellt, und da ist es doch besser, das schöne Leben im Jenseits zu wissen. Er läßt Sie herzlich grüßen, hat sich sehr über Ihren lieben Brief gefreut und betonte, was ich unterstreiche. Ihre

Helene v. Holstein.

Sodann noch ein undatierter Brief, mit dem die Schwester des verblichenen Meisters dem Freunde das letzte Liebeszeichen und Vermächtnis des toten Freundes übersandte:

„Lieber Herr Richter,
aus den letzten schönen Gedichten; die Ihnen wohl meine Schwägerin übersandt, werden Sie gesehen haben, wie geistig frisch mein lieber Bruder bis zum Ende war; so hatte er zwei Tage vor seinem Tode noch den ganzen Tag geschrieben, und zwar alle Andenken auf (-geschrieben), die er lieben Freunden bestimmt hatte. Vor unserer Abreise nach Oberstorf wollen wir nun noch diesen letzten Wunsch erfüllen, und daher senden wir Ihnen diesen Bierkrug, aus dem er in gesunden Tagen getrunken. Er liebte diesen Krug ganz besonders, da er von den Großeltern aus Wolfenbüttel stammt; er mußte immer auf einem Tischchen in seiner Stube stehen. Trinken Sie daraus in treuem Gedenken an den Freund!

Wie es uns schwer wird, fortzuleben — kann ich Ihnen nicht sagen; jeder Tag bringt neuen Kummer und jeden Tag wird es schwerer, den Verlust zu tragen. In Oberstorf erwarten uns noch schwere Tage, es liegt wie Blei auf uns, ich kann mir nicht denken, daß uns jemals wieder ein heiterer Tag erscheinen wird; wie könnte es ohne ihn! Nur im Fortleben seiner Werke wäre es vielleicht möglich, wenn die Werke nicht mit dem Toten zu Grabe getragen sind.... Grüßen Sie Ihre liebe Frau, ich darf nicht mehr schreiben, es greift mich so sehr an. Bewahren Sie Ihre Freundschaft Ihrer Sie herzlich grüßenden

Helene v. Holstein.

Eine musikalische Trauerfeier fand im Leipziger Gewandhause bald nach seinem Tode statt, in welcher nur Kompositionen von ihm zu Gehör gebracht wurden.

Das Bild des Dichters würde aber unvollständig sein, wollten wir hier nicht auch der Gedichte gedenken, die er auf dem Sterbebett geschrieben hat, als er schon nicht mehr sprechen konnte. Mit dem Einblick, der uns hier zuguterletzt noch in sein edles Herz und den allezeit hohen Flug seines Geistes, in die Sphären des Transzendentalen, an das auch er glaubte, gegönnt ist, wollen wir Abschied nehmen von diesem deutschen Meister.

Entsagung und Trost.

Und ist es ein Traum gewesen
In meinem Leiden so schwer
Und soll ich doch nicht genesen —
Beklage ich es nicht mehr.
Es fällt die Lust der Erde
Schon ab von mir wie Tand
Ich harre des neuen „Werde!"
Im ewigen Heimatland'.

Beim Gang durch die enge Pforte,
O Heiland, sei mein Geleit,
Der mit erlösendem Worte
Auch mich vom Tode befreit.
Befreit vom Staub' der Sünden,
Die allem Irdischen anklebt,
Die Psyche, die aus den Gründen
Vereinigt zur Höhe entschwebt.

Den 19. Mai.

Zum Gedächtnis von Karl Fuchs.

Am 24. August ist Karl Fuchs, der rühmlichst bekannte Musikgelehrte, hochbetagt aus dem Leben geschieden. In Danzig, wo Professor Fuchs seit 1879 einen segensreichen Wirkungskreis hatte, gehörte dieser Mann mit dem charaktervollen Gelehrtenkopf zu den bekanntesten und geachtetsten Erscheinungen. Aber auch weithin über Danzig hinaus hat sein Name in der ganzen Musikwelt einen guten Klang gehabt.

Karl Fuchs wurde am 22. Oktober 1838 in Potsdam geboren, wo sein Vater Musiklehrer und Organist am Kadettenkorps war. Nachdem er 1859 das Gymnasium durchgemacht hatte, widmete er sich zunächst dem Studium der Theologie, ging aber dann zur Musik über, nachdem Hans von Bülow ihn vier Jahre ohne Entgelt unterrichtet hatte. Nun studierte er Harmonielehre bei Weitzmann und Komposition bei Kiel.

Nach mehrjähriger Haus- und Musiklehrerfron ging Fuchs 1869 als Organist nach Stralsund und holte sich 1870 in Greifswald den philosophischen Doktorgrad. Es folgte ein Aufenthalt in Berlin von 1874 bis 1877, worauf Fuchs 1878 nach Hirschberg und 1879 nach Danzig übersiedelte. Hier in Danzig hat Fuchs nach jahrzehntelanger, höchst verdienstvoller Tätigkeit als Klavierlehrer und Organist, als Pianist und Orgelkünstler, als Musikrezensent und Musikschriftsteller sein arbeitsreiches Leben beschlossen.

Auf die Frage, die Fuchs wohl gelegentlich an Bekannte richtete, ob man ihn als Pianisten oder als Musikschriftsteller höher einschätze, schien er die Antwort lieber für den Pianisten in bejahendem Sinne hören zu wollen. Und wer weiß, was aus seiner pianistischen Leistungsfähigkeit geworden wäre, wenn Fuchs allein auf jene seine ganze Kraft gerichtet hätte. Denn er fand 1875, als er in Altenburg Liszts „Variationen über ein Thema aus Bachs h moll-Messe" dem Altmeister selber vorspielte, dessen lebhaften Beifall. Als Fuchs 1889 in Antwerpen dem berühmten Benoit einige von dessen Balladen vorspielte, umarmte und küßte dieser den Pianisten. Fuchs besaß eben ein hervorragendes Einfühlungsvermögen in den Stil eines jeden Komponisten, besonders der Romantiker, und in den Stimmungsgehalt eines jeden Tonwerkes. Das bewiesen seine unschätzbaren musikalischen „Hörstunden" (Komponistenabende, nationale und historische Musikabende usw.), denen Fuchs geistvolle und poetisch empfundene Erläuterungen vorausschickte. Als trefflicher Organist machte er unermüdlich Propaganda für den Bau pneumatischer Orgeln und veranstaltete als Meister der Orgel zahlreiche Kirchenkonzerte. Erwähnt sei hier gleich seine Erforschung auf dem Gebiete der wahren rhythmischen Struktur des Chorals, deren letzte Frucht, eine ausschlaggebende Zusammenstellung und Drucklegung von rechtgeschriebenen Choralmelodien, er nicht mehr erleben sollte.

Wenn wir auf die oben berührte Frage, die einen Einblick in seine Künstlerseele gewährt, noch einmal eingehen, so scheint uns seine größte Begabung doch mehr in der Musikschriftstellerei zu liegen. Seit 1887 war Fuchs 35 Jahre lang Musikreferent der „Danziger Zeitung" und hat in diesem Zeitraum unzählige Tonwerke und Tonkünstler kritisch gewürdigt. Wenn seine Rezensionen auch manchmal einen scharfen Ton anschlugen, immer fesselte an ihnen die geistfunkelnde und geschmackbildende Betrachtung und die künstlerische Form des Stils. Ueber seine musiktheoretischen Werke möge man wegen des hier nur karg bemessenen Raumes in den Nachschlagebüchern Umschau halten.

Mit bedeutenden Männern hat Fuchs im Laufe der Jahre Fühlung gewonnen. Wir erwähnten bereits Bülow und Liszt. Ueber seine Doktor-Dissertation „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst" 1871 schrieb Richard Wagner an den Verleger der Schrift: „Dieses Buch kann nur ein echter Musiker geschrieben haben; der Verfasser scheint der Kopf, den ich immer gesucht habe." Eine persönliche Berührung mit Wagner unterblieb jedoch; wer weiß, ob nach einer solchen Fuchs sich zu dem Anti-Wagnerianer entwickelt hätte, der er war, und woraus er kein Hehl machte. Besonders eifrig setzte Fuchs sich für Peter Gast ein, dessen Oper „Die heimliche Ehe" er in Danzig zur Aufführung verhalf. Mit Nietzsche, der ihn von Schopenhauer „befreite", stand Fuchs im Briefwechsel. Ein besonderes Freundschaftsband vereinte ihn aber mit Hugo Riemann, dem „Reformator aller Musiklehrer", für dessen Bestrebungen Fuchs als Erster (1882) und auch späterhin praktisch und schriftstellerisch überaus tatkräftig eintrat. — Ein Leben, reich an Frucht und Zukunftssamen, ist mit dem Dahinscheiden von Karl Fuchs zum Abschluß gekommen. W. Domansky (Danzig).



Das zehnte deutsche Bach-Fest in Breslau.

Wenige Monate nach dem Reger-Fest ist Breslau abermals zur Musikfeststadt gemacht worden. Diese Auszeichnung unserer Stadt ist um so bemerkenswerter, als schon das sechste Bach-Fest vor zehn Jahren hier stattgefunden hat. Wie beim Reger-Fest so sind auch diesmal, beim zehnten Bach-Feste, ostmärkisch-politische Rücksichten für die Bevorzugung Breslaus maßgebend gewesen. Dr. Heuß schreibt im Vorwort zum Programmbuch: „Was zudem ein Fest, dem der Martin Luther unter den deutschen Musikern den Namen gibt, gerade für Breslau und Schlesien bedeutet, darüber darf mit innerer Berechtigung nur reden, wer hier lebt und leidet und für den deutschen Gedanken arbeitet.“ Eine unerwartet große Hörerschar fand sich bei den fünf beutereichen Streifzügen in die Musik J. S. Bachs und einiger von seinen Zeitgenossen und Vorgängern ein. Das Orgelkonzert ließ uns die neue Orgel der Magdalenenkirche als eine Meisterin und Wolfgang Reimann als ihren Meister erkennen. Der Klangkörper der Orgel, das Op. 1298 der Firma Sauer in Frankfurt a. O., ist so erhöht, daß in der Wölbung unterhalb der Prospektpfeifen für den Chor ein bequemer Raum von guter Resonanz gewonnen ist. Das zweite Kirchenkonzert leitete der Breslauer Universitätsprofessor Dr. Max Schneider, der um die Pflege Bachs hochverdiente Gründer und Dirigent des Bach-Vereins. Die übrigen Veranstaltungen hatten ihren sich des rechten Weges wohlbewußten Führer in Prof. Dr. Georg Dohrn, dem Dirigenten des Orchestervereins und der Singakademie. Ihm war also der Hauptanteil am Bach-Fest zugefallen. Die meisten Solisten waren auswärtige Künstler. Adolf Busch führte mit der Wiedergabe des E dur-Konzertes die Beifallskurve auf ihren Höhepunkt. Paul Grümmer wußte mit der Suite in d moll für Violoncello solo nichts Rechtes anzufangen. Es ist falsche Pietät gegen Bach, wenn man eine spröde Etüde, die der Meister fürs Studierzimmer eines Schülers bestimmt haben dürfte, in den Konzertfestsaal bringt, als ob es sich um eine seiner großen Offenbarungen handelte. Die von Dohrn gespielten Stücke, denen der hart klingende Flügel sehr schadete, stammen aus dem „Wohltemperierten Klavier“, das 1722 herausgekommen ist, in diesem Jahre also den 200. Geburtstag feiert. Dem Jubiläumskinde widmete Kantor Wilhelm Werker aus Königstein in der Mitgliederversammlung der Neuen Bach-Gesellschaft einen analytischen Vortrag, dem ich nicht beiwohnte.

Unter den Gesangssolisten gebührt dem vortrefflichen Bassisten Dr. Wolfgang Rosenthal der Vorrang vor dem sonst als Bach-Sänger und Bach-Bearbeiter mit Recht anerkannten Tenoristen Georg Walter, der nicht immer rein intonierenden, aber in der Kopftonregion Silberglanz spendenden Sopranistin Lotte Leonard und der beim Reger-Fest überall siegreich gewesenen Altsängerin Anna Erler-Schnaudt, die uns ohne ihre Schuld diesmal enttäuschte. Da sie indisponiert war, konnte die Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ (1728), ein Zwiegesang zwischen der Pleiße und der Neiße, aus dem von Georg Schumann bearbeiteten Manuskript leider nicht uraufgeführt werden. Aber eine Uraufführung wurde uns doch geboten, nämlich das wundervolle Lamento für Baß, Violine, drei Violen und Orgel: Wie bist du doch, o Gott, in Zorn auf mich entbrannt. Als seinen Komponisten hat Prof. Schneider den genialen Johann Christoph Bach, den Eisenacher Oheim Johann Sebastians, ermittelt. Neue Bekanntschaften waren noch der Holsteiner Nikolaus Bruhns (1666—1697) und der Wiener Georg Mathias Monn (1717 bis 1750), von jenem Präludium und Fuge in G dur für Orgel und der 100. Psalm, von diesem das Violoncellokonzert in g moll. Aus der Fülle der chorischen und instrumentalen Erscheinungen nenne ich als hochragende Gipfel das Magnificat, Passacaglia und Doppelfuge in c moll und die urgesunde Ouvertüre aus der C dur-Suite in einer ausgezeichneten Darbietung unter Dohrns Leitung. Schwankungen der Intonation und des Rhythmus waren während der fünf Festkonzerte ein paarmal bemerkbar, am auffälligsten im ersten Kirchenkonzert. Diese kleinen Trübungen des edlen Gesamteindrucks ändern nichts Wesentliches an der Tatsache, daß sowohl die Herren im Orchester wie die Chöre der Singakademie, des Bach-Vereins und der Magdalenenkirche ihre volle Schuldigkeit taten. Mit besonderer Anerkennung erwähnenswert sind die auch als Kammermusiker hervorgetretenen Flötisten Tschirner und Wagner, Mitglieder der Orchestervereinskapelle, und die Leipziger Bläser Gleißberg (Oboe d'amore) und Traubig. Der zuletzt genannte Musiker brachte das Kunststück fertig, die hohe Naturtrompete sogar in der höchsten Tonlage ohne „Kicker“ zu blasen. Beim Festgottesdienst, dessen Verschwisterung von protestantischem Kultus und evangelischer Musik an die Kirchenfeiern zur Zeit Bachs erinnerte, feierte der Festprediger Geheimrat Smend aus Münster i. W. Joh. Seb. Bach und Heinrich Schütz als große deutsche „Wundärzte in unserer todkranken Zeit“. Max Reger und sein Urahne J. S. Bach haben uns in Breslau zweimal während eines Halbjahres aus der grauen Alltagsnot in ein besseres Jenseits hinaufgezogen.

Dr. Paul Riesenfeld.

Das Odenwälder Mozart-Fest.

Die von der „Gesellschaft der Musikfreunde im Odenwald“ veranstalteten Musikfeste haben im Lauf der Zeit an Beachtung und Bedeutung stetig zugenommen, nicht nur bei der einheimischen Bevölkerung in Erbach selbst und dessen näherer und weiterer Umgebung, sondern auch im öffentlichen musikalischen Leben unserer heutigen Zeit überhaupt, die an der hohen volksbildnerischen und kunsterzieherischen Arbeit, die hier, getragen von zielbewußtem Idealismus, mit bestem Erfolg geleistet wird, nicht stillschweigend vorübergehen darf. Wie die geschmackvolle Auswahl der dargebotenen Werke höchsten künstlerischen Anforderungen entspricht, so ist auch stets die Aufführung dieser Werke rühmlichster Anerkennung wert. Die mitwirkenden Künstler, Vokal- und Instrumentalsolisten, sowie das Orchester unter der vortrefflichen Leitung von Generalmusikdirektor Michael Balling kommen vom Hessischen Landestheater in Darmstadt. Wechselten bei früheren Musikfesten Werke aus alter und neuer Zeit in bunter Folge, aber geschickt und verständnisvoll ausgewählt und zusammengestellt, miteinander ab, so enthielt das Fest, das sich jetzt vom 13. bis 15. Oktober in dem landschaftlich so überaus anmutig gelegenen Städtchen Erbach abspielte, ausschließlich Mozartsche Werke.

Ein einführender Vortrag, den zu halten ich eingeladen war, sollte die aus nah und fern sehr zahlreich zusammengekommene Zuhörerschaft zum Verständnis und zum wirklichen inneren Genuß der dargebotenen Schöpfungen hinweisen; ich versuchte der mir hier gestellten Aufgabe dadurch gerecht zu werden, daß ich unter der Ueberschrift „Mozarts Jugendzeit nach Briefen von ihm und an ihn“ ein Bild jener ganzen Zeit entwarf, die nähere Umgebung, in der Mozart lebte und wirkte, die äußeren und inneren, die persönlichen und künstlerischen Verhältnisse, die sein Schaffen so oft bestimmend beeinflußten, schilderte und damit auf die Grundlage hinwies, der seine Werke erwuchsen. Vielleicht darf ich hoffen, daß meine Arbeit nicht ganz vergebens gewesen sein mag.

In einem Kammermusik- und zwei Orchesterkonzerten kamen außer einigen Opernarien aus der „Zauberflöte“ und aus „Figaros Hochzeit“ verschiedene wohlbekannte Werke zu Gehör, wie die Jupiter-Symphonie, die Ouvertüre zur Oper „Idomeneo“ und das herrliche Streichquintett g moll, ferner eine größere Anzahl seltener aufgeführter Werke, die mehr als Gelegenheits- oder Gefälligkeitsarbeiten zu betrachten sind, an Tiefe und Gehalt an die großen Meisterschöpfungen nicht heranreichen, doch durch ihre liebenswürdig heitere Anmut Herz und Sinn erfreuen. Wenig bekannt ist das Quartett für Flöte, Geige, Bratsche und Cello, ein allerliebstes Rokokostückchen mit reizenden Variationen, vermutlich für den holländischen Flötenspieler de Jean geschrieben, der ein großer Verehrer Mozarts war. Unter seinen Serenaden ist die hier gespielte Nr. 9 in D dur eine der lebensvollsten; konzertierend behandelte Stimme der Flöten, Oboen und Fagotte mit ihrem launischen Spiel stehen in wirkungskräftigem Gegensatz zu dem festlichen Klang der Trompeten und Pauken. Das Konzertante Quartett für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Orchester galt Jahrzehnte hindurch als verloren und verschollen, erscheint nun aber häufiger in unseren Konzertsälen; für befreundete Mannheimer und Pariser Virtuosen bestimmt, bietet es auch heutzutage guten Bläsern eine willkommene dankbare solistische Aufgabe. Mit der trefflichen Durchführung dieses schönen Festes hat die „Gesellschaft der Musikfreunde im Odenwald“ unter der großzügigen und hingebenden Leitung ihres Gründers, des Kreisamtmanns Dr. Rösener, aufs neue ihren ernsten Willen zu hochgemuter künstlerischer Arbeit bekundet. Ein erwärmender, beglückender Schein lag über dieser ganzen Veranstaltung ausgebreitet, gleich dem milden Strahl der Herbstsonne, der diesen Tagen lachte. Wie wichtig und notwendig, wie wohltätig sind in unserer heutigen Zeit solche Feierstunden des Geistes: solche Stunden ihren Mitgliedern und Freunden zu bescheren, möge der „Gesellschaft der Musikfreunde im Odenwald“ noch recht oft beschieden sein!

August Richard (Heilbronn a. N.).

Die Kieler Herbstwoche.

(Uraufführung von „Das ewige Leben“ von Th. Blank.)

Bei solchen Gelegenheiten mit etwas ganz Neuem erfreuen resp. verblüffen zu können, ist ehrenvoll und ein Gewinn, und so gab man denn eine Uraufführung. „Das ewige Leben“ heißt eine phantastische Oper in drei Akten von Theodor Blank, Text von Joseph Delmont. Ihr liegt der gewiß sehr glückliche Gedanke zugrunde, dieses Danaergeschenk über ein zum Tode verurteiltes sündiges Liebespaar zu verhängen. Aber beide Autoren vergessen sämtliche Gelegenheiten, diesen Gedanken musikalisch und ethisch fruchtbar zu machen. Der als wundertätiger Arzt und Alchemist bekannte Theophrastus, Bombastus Paracelsus hat ein Elixier erfunden, dessen Genuß ewiges Leben verschafft. Johannes, sein Gehilfe, und dessen Geliebte Griseldis trinken heimlich davon und ermorden dann den Meister. Im zweiten Bilde

erleben wir die Hinrichtung des verbrecherischen Paares, Johannes wird aufs Rad geflochten, Griseldis als Hexe verbrannt. Da aber alle drei das Elixier getrunken haben, so können sie im zweiten Akte, der hundert Jahr später am Hofe eines ältlichen italienischen Fürsten und seiner jungen Frau spielt, wieder auftreten. Der Fürst giert nach Griseldis, die Fürstin nach Johannes, aber Paracelsus unterbricht die Liebeslust der beiden Paare und treibt die Sünder wieder in die Welt. Und abermals nach hundert Jahren kommt der dritte Akt und mit ihm die unterste Stufe menschlicher Verkommenheit. Johannes ist sinnlos betrunken und verknobelt Griseldis. Diese entflieht in die in solchen Fällen immer nahe Kirche, Johannes bereut, beide flehen um Erlösung und die alles verzeihende Mutter Maria nimmt sie auf in die ewige Ruhe. Die Musik Theodor Blanks ist eine schwächliche Nachahmung d'Albertscher Kunst ohne deren rhythmisch-prickelnden Reiz. Einzelne kleine Lieder und Duette sind melodisch hübsch wenn auch nicht originell erfunden. In Chor und Orchester aber mahlt die Tonmühle unermüdlich — meist in Sechsachteltakt — weiter, und die ewigen Modulationen und Ausweichungen von einer Tonart zur anderen zeigen nur die Hilflosigkeit des Komponisten. Der göttliche Funke, die ahnungsvolle Schwere des Wagnerschen Nordens, der Lichtschauder des Bizetschen Südens fehlt ihr vollständig. Um die Aufführung machten sich die Herren Niggemeier (Johannes), Martini (Paracelsus) und die Damen Seremi (Griseldis) und Autenrieth (Herzogin) verdient. Herr Erbe brachte durch seine humorvoll vorgetragenen Lieder noch etwas Leben in die Oede. Als musikalischer Leiter saß Herr Richter am Pult und hoffte vergeblich auf die Hilfe seiner technischen Kollegen von der anderen Fakultät im Szenarium. Mehr Erfolg hatte er mit der Neueinstudierung von Glucks „Orpheus und Euridice" und Webers „Oberon", die beide mit Hilfe auswärtiger guter Solisten und unserem vorzüglichen städtischen Orchester Hauptattraktionen der Herbstwoche waren.

Aus den zahlreichen weiteren Darbietungen der Herbstwoche ragte in erster Linie eine große Brahms-Feier hervor. Drei Konzerte waren ihr gewidmet: Das deutsche Requiem, die Nänie, das Schicksalslied, die Altrhapsodie mit Männerchor, die zweite Symphonie, alles unter der ausgezeichneten Leitung Prof. Steins. Mitwirkende waren der Kieler Oratorienverein, das städtische Orchester, Frau Eva Bruhn sang das Sopransolo im Requiem, Herr Dr. Rosenthal die Baritonpartie, Frau Maria Olszewska das Altsolo in der Rhapsodie. Sie erschöpfte vielleicht den geistigen Gehalt der Dichtung nicht ganz, technisch war alles vortrefflich. Johannes Brahms ist immer seine eigenen Wege gegangen und die Oede hat ihn nicht verschlungen. Aber nicht jedem ist es gegeben diese keusche, ja karge Tonsprache zum Klingen zu bringen, und wer es kann ist gewiß ein echter Künstler. Freuen wir uns, daß wir Prof. Stein und seine Kunstgenossen im Orchester haben und hoffen wir, daß nicht fremde kunstfeindliche Mächte, Politik und Partei, Mißgunst und Kleinmut zerstören was in langen Jahren uns unmerklich zur echten Blüte erwachsen ist.

Nicht minder verdienstlich war die Aufführung von Hans Pfitzners romantischer Kantate „Von deutscher Seele". Man hat dem Komponisten wohl den Vorwurf — m. E. mit Unrecht — gemacht, daß es stilwidrig sei, zur Komposition intimer Eichendorffscher Lyrik einen Riesenapparat von 4 Solisten, einem großen Chor und einem modernen Orchester mit allen erdenklichen Schlaginstrumenten zu verwenden. Es handelt sich aber bei Pfitzner, wenigstens bei seinen größeren Instrumentalsätzen wesentlich um Programmusik, die, je länger sie lebt, um so raffinierter in ihren Mitteln sein muß, um die phantasiearmen Zeitgenossen in solche Stimmungen zu versetzen, die seinerzeit der Dichter einfach beschwor in „mondbeglänzter Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält". Aber es ist stets ein bedenkliches Beginnen gewesen, versunkene Gärten wieder auszugraben, und soweit es uns empfindlicher gespannten Nervenmenschen möglich ist, ist es ja auch von Richard Wagner bereits erschöpfend besorgt in Siegfrieds Waldweben, Klingsors Zaubergarten und Tristans trauriger Hirtenweise. Aber der Lebende hat Recht! Wir hören Pfitzner gerne, seine geschlossenen Lieder, seine Chöre und Choräle, wir lassen uns auch gern einmal einlullen von seinen sich in unendlicher Weite gefühlseliger Schwärmerei verlierenden Instrumentalsätzen. Aber wir glauben nicht an die alleinseligmachende Kraft der „Eingebung" und halten eine „Idee", auch wenn sie keine spezifisch musikalische ist, für sehr nützlich, um sich zu konzentrieren und in Form zu bleiben gegen den blinden „Spieltrieb".

An der Aufführung beteiligten sich Eva Bruhn (Sopran), Maria Olszewska (Alt), Emil Graf (Tenor) und Wolfgang Rosenthal (Baß), der Oratorienverein und das städtische Orchester unter Steins Leitung. Auffallend war, daß bei einer späteren Wiederholung, die auch wieder „ausverkauft" war, die diesmal gewählte Nicolaikirche als Aufführungsort den ausgedehnten Instrumentalsätzen mit ihrer solistischen Behandlung einzelner Instrumente eine erheblich stärkere stimmungsbildende Kraft verlieh.

Ein Konzert noch ist aus mehrfachen Gründen beachtenswert. Da ist ein junger Chorverein. Er besteht durchweg aus Angehörigen einer bestimmten Gesellschaftsklasse, dem „werktätigen Volk". Seine Disziplin ist musterhaft, sein Stimmenmaterial ausgezeichnet, seine Hingabe an den Dirigenten grenzenlos. Dieser Dirigent ist der Erste Kapellmeister unserer Oper, Richard Richter. Dieser Verein führte Hector Berlioz' Meisterwerk „Fausts Verdammung" auf. Die Chöre gingen glänzend, die Präzision im Einsatz und Rhythmus war bewundernswert. Die Solostimmen wurden von Angehörigen unserer Oper gesungen, Herr Niggemeier (Tenor) sang den Faust mit wundervoller Stimme, Herr Martini den Mephisto mit feiner Charakterisierung und nur für die Margarethe war Frau Frida Leider aus Berlin erbeten. Der große Saal war bis auf den letzten Platz besetzt, aber fast kein Angehöriger der anderen Gesellschaftsklasse war erschienen. Der „Verein Kieler Musikfreunde" hat mit diesem Konzert nichts zu tun. Er veranstaltet auch „Volkskonzerte", aber da gehen wieder die „anderen" nicht hin. Reinliche Scheidung und höchste Vorsicht in allen Fusionsbestrebungen ist das Prinzip beider. Zwar gibt es auch in Kiel viele verständige Leute, die das Gute und Schöne nehmen, wo sie es finden. Aber das sind Egoisten, und sie überlassen es dem lieben Nächsten, ob er es ebenso machen will oder anders.

Auch Musikdirektor Johannsen gab ein schönes Konzert mit dem Lehrergesangverein und brachte darin die sonst ganz vergessenen Meister der Romantik zu Ehren und Alfred Kase, der ausgezeichnete Liedersänger, half ihm getreulich dabei. Aber auch Johannsen hat sein eigenes Publikum und seine eigene Partei, nur diesmal keine politische.

Was sonst noch von der Kieler Herbstwoche erwähnenswert ist, soll schnell registriert werden. Es gab eine Kleistfeier mit dem „Kätchen von Heilbronn", eine Hölderlin-Feier mit dem „Tod des Empedokles", eine Gerhart-Hauptmann-Feier mit „Hanneles Himmelfahrt"; es gab niederdeutsche Spiele unter der ausgezeichneten Leitung von Prof. Mensing für die eingeborenen Holsteiner, es gab Vorträge in Hülle und Fülle, Sportleben und Totentanz. Kurz, jeder ist auf seine Kosten gekommen, nur der Finanzausschuß nicht, und so wird es denn wohl das letztemal gewesen sein, daß wir eine so schöne Herbstwoche erleben durften. Prof. Bessell.

Horst Platen: „Das Strumpfband der Herzogin"

Operette in drei Akten von A. Möller und H. Lorenz.

Uraufführung im Leipziger Operettentheater.

In Mozarts unsterblicher Oper „Die Hochzeit des Figaro" geht ein Graf auf verliebte Abenteuer aus, bestellt sich die Kammerzofe Susanne in einen kleinen Gartenpavillon und erwischt statt dieser im Dunkel der Nacht die eigene Gattin. In der neuen Operette: „Das Strumpfband der Herzogin" abenteuert ein Herzog, bestellt sich eine Hofopernsängerin (Erika Schwarzenbach) in den kleinen Pavillon, und ein verlorenes Strumpfband bezeugt, daß er mit seiner jungen, bisher von ihm arg vernachlässigten Frau (Annemarie) getändelt hat. „O, Engel, verzeihe mir!" — singt der ertappte Sünder bei Mozart, und die Gräfin vergibt. Auch der Herzog fleht inständig um Verzeihung, als er (endlich!) dahinter gekommen ist, welch reizvolle und feurige Frau sein Weib eigentlich ist. Und auch die Herzogin verzeiht, nachdem der Herr Gemahl einige Tage lang hat zappeln müssen! Wie ein gebirgleriſcher Dorfbua hat er dann zur volkstümlichen Sitte des „Fensterlns" gegriffen und ist mit der Leiter bei der Frau Herzogin eingestiegen. Somit endet alles in bester Ordnung: das Land hat nun Aussicht, den gewünschten Thronerben zu bekommen; die kaltgestellte Hofopernsängerin Schwarzenbach wird vom Hoftheater-Intendant (von Neudeck) geheiratet; und der jüdische Hofbankier Moritz Büchsenstein darf sich freuen, daß durch seine Mitwirkung der Operettenknoten so mühelos wie angenehm gelöst worden ist. Was außerdem als Beiwerk an Ministern, Marschällen, Komtessen und Baronessen, Hofhumoristen und Kammerzofen unterläuft, ist nicht wichtig, auch nicht gerade neu, doch weniger albern und sinnlos als in manch andern Rokoko- und Hofoperetten auf die Szene gebracht. Man merkt, daß immerhin ein kundiger Bühnenmann (Alfred Möller, der Verfasser des Lustspieles „Meine Frau, die Hofschauspielerin") die Hand mit im Spiele hatte. Nur die mancherlei Sentimentalitäten, die freilich immer noch Kaviar für das große Publikum sind, hätte er besser weglassen sollen; und etwas mehr Konzentration hätte dem Ganzen nur genützt. Es geht schon manchmal reichlich langweilig zu in dieser Rokokogesellschaft, die ja freilich auch so viel mehr Zeit für Spiel und Tändelei übrig hatte, als wir Menschen von heute!

Etwas langweilig und langatmig ist auch die Musik, die Horst Platen zu dieser Strumpfbandgeschichte geschrieben hat. Wir wollen ihm hier seinen Max- und Moritz-Streich vom Vorjahre, mit einer fatalen Mendelssohn-Operette („Auf Flügeln des Gesanges") herauszukommen, nicht weiter nachtragen. Aber — was sein Musizieren schon damals nicht hatte: ein eignes Gesicht — das blieb auch dem neuen Werke fern. So vermag dieser dreistündige Operettensingsang nicht stärker zu interessieren. Man sagt sich: Weniger wäre mehr, zumal der moderne Zweivierteltakt zum gemächlichen Rokoko paßt wie die Faust aufs Auge, und zumal es im ernsthaften musikalischen Satze gelegentlich ernsthaft hapert. Damit indes auch das Gute genannt sei, möge angemerkt werden, daß der Komponist Talent für lebendige parodistische Charakteristik hat: zwei Nummern der Hofschranzen im ersten und im dritten Akt, einmal unter Führung des Intendanten Neudeck, das andere Mal unter der von Büchsenstein, erhellen dies und können als Gewinn des Abends gebucht werden.

Josef Groß hatte diese Uraufführung des Leipziger Operettentheaters publikumgerecht in Szene gesetzt. Wirkliche Eleganz und

Verfeinerung ist nicht sein Fall; aber was nur irgend an Dramatischem oder auch an Theatralischem oder Schlagkräftigem aus der modernen Operette zu holen ist, — das macht er immer. Der verliebte Herzog war bei dem stattlichen Herrn Lippert-Schroth, der früher der Leipziger Oper als lyrischer Tenor angehörte, gut aufgehoben. Therese Wiet als Herzogin Annemarie war von liebenswürdiger und reizvoller Fraulichkeit: ein frisches Naturkind auf dem Thrönchen; gutherzig und unverdorben bei aller Frauenlist. Ihr glaubte man, daß sie besser im Dialekt der geliebten Berge, als im Hochdeutsch des Hofes zu Hause war. Daß der äußere Erfolg dieser erotischen Strumpfbandoperette so stark war, ist nicht zum wenigsten dieser famosen Darstellerin und gut musikalischen Sängerin zu danken.

Curt M. Franke.

Musikbriefe

Barmen-Elberfeld. Jahrelang hat man uns im Wuppertal mit Beethoven, Schumann und Brahms fast im Uebermaß bedacht. Natürlich gab es ab und zu auch eine Neuheit, denn man mußte doch „mit der Zeit gehen"; aber das war dann etwa „Tod und Verklärung" oder der „Till Eulenspiegel" von Strauß, die nun ihrerseits in bestimmten Abständen wiederkehrten. Bezeichnend für den Geschmack des Publikums war es, daß die Konzertgesellschaften glaubten, ihm so ziemlich jedes Jahr einen „Bruch" schuldig zu sein. Mit solchem „Urväterhausrat" scheint man jetzt erfreulicherweise etwas aufräumen zu wollen, seitdem in beiden Städten neue Kräfte am Werk sind. Nur darf man sich die Schwierigkeiten, die einer Aenderung des bisherigen Zustandes entgegenstehen, nicht zu gering vorstellen. Ein musikalisch so konservatives Publikum wie das unsere läßt sich nicht von heute auf morgen umstellen, zumal nicht in einer Zeit schärfsten wirtschaftlichen Kampfes, in der die wirklich musikliebenden und musikverständigen Kreise, der gebildete Mittelstand, sich den Besuch von Konzerten fast ganz versagen müssen. Andererseits hindert die finanzielle Notlage Einzelveranstalter und Konzertgesellschaften an der Beschaffung neuen Notenmaterials. Letzten Endes sind die Leidtragenden die schaffenden Künstler. Ob uns die „Kulturabgabe" dem jetzigen Chaos zu entreißen vermag, da doch die Zahl derer, die etwas für Kultur abzugeben haben, täglich geringer wird?! — Immerhin freuen wir uns, daß man den Versuch macht, allen Hemmnissen zum Trotz das Schaffen der Gegenwart stärker zu berücksichtigen. In Barmen konnte diese löbliche Absicht freilich noch nicht so recht in die Erscheinung treten, da Erich Kleiber, den man im Lauf des Winters für zwei Jahre zum Dirigenten der Konzertgesellschaft gewählt hat, als gastweiser Leiter diesmal vielleicht nicht alle seiner künstlerischen Absichten zu verwirklichen vermochte. So wählte er Werke, die ihm „lagen": Verdis „Requiem", Mahlers „Lied von der Erde", an anderer Stelle Strauß' „Don Juan". Seine im Dramatischen wurzelnde Begabung sucht und findet in jedem Werk Gelegenheit zu starken Wirkungen, und gerade das Mahlersche zeigte, daß der in allem Technischen völlig sichere junge Stabführer auf dem Wege zu schöner Verinnerlichung begriffen ist. So konnte er auch das mit Spannung erwartete Wagnis unternehmen, an Stelle des Elberfelders v. Schmeidel die Matthäuspassion zu leiten. Gelang es auch nicht ganz, so waren doch die Chöre voll dramatischen Lebens dank einer vorbildlichen rhythmischen Straffheit und Schärfe der Deklamation, und der Dirigent verstand es, alle Mitwirkenden zu außerordentlichen Leistungen anzuspornen und sie zu einer packenden Wiedergabe des schönen Schlußchores zu begeistern. Mag man mit seiner Auffassung im einzelnen bisweilen nicht einverstanden sein, die Art, wie er für diese eintritt, ist stets reizvoll und anregend. In einer Sonderveranstaltung zum Besten des deutschen Musikerverbands machte er uns mit Karl Bleyles Violinkonzert (gespielt von Max Konrad-Barmen) bekannt, das durch seinen natürlichen melodischen Fluß trotz starker Abhängigkeit von Strauß' Salome für sich einnimmt. An sonstigen Neuheiten ist aus Barmen eine Aufführung des feierlich-ernsten Klavierquintetts in cis moll von Hermann Zilcher zu melden, das Ellen Saatweber-Schlieper mit dem Berber-Quartett vortrug. Ferner sei eines fesselnden Abends in Adolf Siewerts volkstümlichen Veranstaltungen gedacht, bei dem man eine Cellosuite von Joseph Marx und nachher die Flaischlen-Lieder von Joseph Haas hörte und süddeutsche Art in zwei hervorragenden Vertretern miteinander vergleichen konnte. Bei dem Oesterreicher Weichheit im Melodischen und Harmonischen, im Klanglichen unverkennbar romanische Einflüsse, das Ganze sich manchmal verlierend, sogar verschwommen; bei dem Bayern neben aller Zartheit im Lyrischen, neben aller Feinheit des Klangs eine gesunde Kraft in der Melodie und ihrer harmonischen Färbung, ein klares Gestalten aus tiefstem Erleben des Wortes heraus. Hier spricht kein Reger-Schüler mehr, sondern ein Eigener und als solcher eine unserer stärksten Hoffnungen. Bei einer anderen Gelegenheit wurden Lieder Erich Kleibers gesungen, die als erfreuliche Talentproben anzusprechen sind. Nach „Neuheiten" in der alten Musik graben in edlem Wettbewerb der Barmer Bach-Verein unter seinem tatkräftigen Leiter Gottfried Deetjen und der Madrigalchor von Elisabeth Potz. Die sonstige musikalische Betätigung, die wir verfolgen konnten, bewegte sich in herkömmlichen Bahnen. In Elberfeld, wo bei regster Brahms-Pflege von den Neueren eigentlich nur Frederik Delius (merkwürdiger Fall!) regelmäßig zu Worte gekommen war, ist zunächst auf v. Schmeidels Verdienst um ein Aufgeben solcher Einseitigkeit hinzuweisen. Nach der Bruckner-Feier gab es im Dezember einen österreichischen Komponistenabend, auf dem zwar nicht Namen wie Schreker, Schönberg, Marx oder Bittner glänzten, aber doch solche, die einen guten Klang in der deutschen Musikwelt haben wie Prohaska oder ihn sich mit ihrem Können erwerben wollen, wie Hans Gál und Egon Kornauth. Prohaska brachte eine Orchesterserenade in G dur zur reichsdeutschen Uraufführung, ein anmutiges, mit sparsamen Mitteln geschickt arbeitendes Werk romantischen Gepräges, das allerdings hinter einem stärkeren Klaviertrio in F dur etwas zurücktrat. Moderner und schwerer verständlich sind Gál und Kornauth. Der Erstere hat in seinen Fantasien für Frauenchor, Altsolo (Erna Bernthal) und kleines Orchester nach Gedichten aus Tagores „Gärtner" zarte, freilich etwas gesucht anmutende Stimmungsbilder geschaffen und überraschte daher angenehm durch die gesunde Natürlichkeit und knappe Fassung seines Klavierquartetts in B dur. Von Kornauth hörte man außer der Wiederholung seines allzu massigen, doch schwungvollen „festlichen Vorspiels" eine impressionistische Klavierfantasie in es moll und eine Liederreihe, deren frische Melodik und warme Empfindung nach dem vorgenannten Werk auffiel. In dem Orchesterkonzert, in welchem die drei Tondichter sich dem Elberfelder Publikum vorstellten, kam noch ein vierter Oesterreicher zu Wort, der uns in kaum fünf Minuten zur Anerkennung seines überlegenen Genies zwang — der tote Hugo Wolf mit seinem „Feuerreiter". Einige Wochen später erklang das Werk eines weiteren Oesterreichers, Mahlers II. Symphonie, die freilich in ihrer starken Abhängigkeit von Schubert, Wagner und Bruckner heute schon etwas überholt erscheint. Nach dieser gründlichen Beschäftigung mit österreichischer Tonkunst ging es noch weiter nach dem Osten: von russischer Musik wurde Borodins flüssige Ouvertüre zu „Fürst Igor", Rachmaninoffs Klavierkonzert in c moll und die doch nur teilweise als russisch anzusprechende pathetische Symphonie Tschaikowskys gespielt. Dem Konzert lieh Ellen Saatweber-Schlieper (Barmen) gereiftes technisches Können und musikalische Auffassung. In einem „Reger und seiner Schule" gewidmeten Symphoniekonzert hörte man gleich drei Uraufführungen. Den Beginn machte der Tübinger Universitätsmusikdirektor Karl Hasse, der tags zuvor inhaltlich fesselnd über Reger gesprochen hatte, mit einem „Präludium aus einer Suite" (Werk 29) und gab damit eine starke Probe seines Könnens, wenngleich die neue Schöpfung infolge ihrer zerquälten Harmonik und bei dem Fehlen wirklicher Höhepunkte an die früher hier gehörten „Prinz Eugen"-Variationen nicht ganz heranreicht. Auch Hermann Ungers drei Gesänge für eine mittlere Stimme und Orchester „Dem toten Geliebten" (Worte von Ricarda Huch) entspringen mehr einem hochentwickelten Kunstverstand als unmittelbarem Schaffenszwang. Eine gewisse Gleichmäßigkeit des Ausdrucks wie der Farbengebung, eine nicht alle Möglichkeiten des Textes erschöpfende Phantasie mochten mit dazu beitragen, daß der Hörer von dem an sich erfreulichen Vortrag von Tiny Debüser (Köln) nicht recht erwärmt wurde. Als die weitaus stärkste Gabe des Abends erwiesen sich „Variationen und Fuge über ein Thema von Bach" von Hermann Grabner. In diesem Sohn der Steiermark steckt etwas von der natürlichen Musizierfreudigkeit Bruckners, dessen Art auch in technischen Einzelheiten in dem Werk zu spüren ist. Auch in der Harmonik sind neben Reger die Einflüsse Wagners und Bruckners unverkennbar. Dabei gehen seine Veränderungen vom anfänglichen Regerschen Spiel mit der Form allmählich zu immer freieren Gebilden über, um zuletzt in der Fuge ihre monumentale Krönung zu finden. Schade, daß das einzige größere deutsche Chorwerk der letzten Monate (abgesehen von einer schönen Gedächtnisfeier für den verstorbenen Prof. Haym mit Brahms' „Requiem"), Schumanns an sich schon ziemlich zwiespältige „Faustszene", eine nicht eben sehr würdige Aufführung erlebte. Damit sind wir bei der Beschaffenheit der Darbietungen angelangt und gestehen Hermann v. Schmeidel gerne zu, daß er als Chordirigent im ganzen den Erwartungen entsprochen hat, zu denen man sich nach seinem Gastkonzert berechtigt glaubte, wenn auch die Leistungen im einzelnen recht ungleichmäßig waren. Rein instrumentalen Aufgaben ist er zurzeit noch nicht in gleichem Maße gewachsen. Bezeichnend für seine Eigenart ist, daß er mit der verhältnismäßig am wenigsten monumentalen VI. Symphonie Bruckners und hier wieder mit dem langsamen Satz bisher sein Bestes geboten hat. In seinen späteren Darbietungen trat seine weiche, typisch österreichische Natur, die sich von der klaren, knorrigen deutschen Weise stark abhebt, immer mehr hervor. Man muß billigerweise feststellen, daß v. Schmeidels Wienertum in weiten Kreisen Elberfelds Anklang gefunden hat. Von sonstigen Neuheiten nur noch das Wesentlichste. Ein Reznicek-Abend mit Liedern, dem Streichquartett in cis moll und der neuen „Traumspiel"-Suite für Kammerorchester ließ ahnen, daß die eigentliche Begabung des hier unbekannten Tonsetzers im Dramatischen liegt. In der Suite freute man sich der frisch fließenden Melodik, der sicheren Charakterisierung, der feinen Stimmungsmalerei und bedauerte, daß unser Theater an dem Musikdramatiker Reznicek wie überhaupt an moderner Kunst in diesem Winter achtlos vorübergeht. Das Londoner Meredyll-(Klavier-)Quartett bot ein Werk des Franzosen Chausson, eines Franckschülers, in dem die glänzende äußere Begabung unserer liebevollen Nachbarn ebenso zutage trat wie ihre Neigung zu pathetischer Geschwätzigkeit. Aehnliche Eindrücke empfing man von einer Klaviersuite Mussorgskys,

deren äußerlich schildernde Art auch ein Edwin Fischer nicht vertiefen konnte. Schade war es, daß der hervorragend begabte, wenn auch noch nicht ganz fertige Willy Hülser nur das übliche klassisch-romantische Programm mit dem bekannten Lisztschen „Dessert“ mitbrachte. Am häufigsten wird man noch von Sängern und Sängerinnen mit dem Schaffen der Gegenwart bekannt gemacht. Da war zunächst Eva Bruhn, die für Lieder des Elberfelders Paul Greeff, eines sympathischen Talents, sowie für den farbenprächtigen Eichendorff-Zyklus von Weismann eintrat. Schlicht empfundene, freilich in ihrer Vorliebe für alterierte Akkorde etwas gleichmäßig anmutende Gesänge des Berliners Otto Frickhöffer erklangen durch Agnes Leydhecker, während die rasch aufstrebende Amalie Merz-Tunner sich mit Brahms und Wolf begnügte, wobei sie namentlich in ernsten Liedern des letzteren nicht leicht zu vergessende Eindrücke hinterließ. Auch Karl Erbs Meisterkunst stand hier nicht wie sonst so oft im Dienste zeitgenössischen Schaffens; dafür brachte er Liszts Petrarca-Sonnette und den ebenso selten gehörten Robert Franz wieder zu Ehren. W. Seybold.

*

Braunschweig. Hart war unsern Opernmitgliedern die zweite Hälfte des Winters, denn die Grippe hatte mit ihren bösen Folgeerscheinungen, da auch das Ballett in Mitleidenschaft gezogen wurde, das ganze Landestheater buchstäblich nahezu lahmgelegt. Zeitweilig wußte der Intendant Dr. Hans Kaufmann morgens noch nicht, ob und was abends gespielt werden sollte oder konnte; denn wenn auch für die Solisten mit Mühe und großen Opfern aus benachbarten Städten Ersatz oft zweifelhafter Güte beschafft wurde, so streikte diesmal unfreiwillig der Chor, der im Tenor 2 oder 3 gesunde Mitglieder zählte, die sich z. B. im 1. Akte von „Lohengrin“ unmöglich teilen konnten, also im ursprünglichen Sinne des Wortes feierten. Not macht dem Sprichwort zufolge erfinderisch und als Retter in derselben erwies sich diesmal Mozarts „Entführung aus dem Serail“ mit 5 Personen, den zwei Liebespaaren Else L. Hartmann-R. Stieber, E. May-E. Zimmermann und L. Corvinus (Oswin). Generalmusikdirektor Karl Pohlig studiert das von übersprudelnder Daseinsfreude zeugende Jugendwerk vorzüglich ein und erzielt mit demselben auch heute noch stets ein ausverkauftes Haus. Die uns von Stuttgart überlassene I. Soubrette bot als Blondchen eine tadellose Leistung und ersingt sich wie ihr Partner, der Tenorbuffo, immer mehr die Gunst des Publikums, während uns der gleichzeitig eingetretene Baßbuffo Fr. Führsen am Schluß der Spielzeit wieder verläßt, um auf einer hiesigen Kleinkunstbühne, auf der er sich besser steht, billigere Lorbeeren zu ernten. Als Nachfolger erschien Heinz Eckner von der Wiener Volksoper und wurde trotz einer mäßigen Leistung in den „Meistersingern“ jedenfalls verpflichtet, denn es folgte kein zweiter Bewerber. Man behauptete, die guten Vertreter des Fachs wären selten und teurer, als wir bei dem 4-Millionen-Fehlbetrage zahlen könnten. Früher, als der Herzog mit seinen reichen Mitteln stets hinter dem Hauptkassierer stand, spielten die Preise überhaupt keine Rolle. „Tempi passati!“ Die 100jährige Jubelfeier des „Freischütz“ am Tage seines Erscheinens auf der hiesigen Bühne, die ihn von Weber zur Uraufführung haben sollte, als die Verhandlungen mit Berlin ins Stocken gerieten, sollte in jeder Weise festlich begangen werden. Der Held erduldete viel, man lese doch die von Max v. Weber mitgeteilten deutschen und von A. Jullien ergänzten französischen Briefe, Berlioz' Memoiren und was Hanslick über Wien berichtet, wo man die knallende Flinte durch eine Armbrust ersetzte, weil der Kaiser das Schießen nicht vertragen konnte, also auch keine Freikugeln goß, wo man der Kirche wegen den Eremiten in einen weltlichen Einsiedler und Samiel in „die Stimme eines bösen Geistes“ verwandelte. Hier, wo auch wie in Berlin die Hunde den „Jungfernkranz“ auf der Straße bellen, fände der Spötter H. Heine nach 100 Jahren ebenso reichlichen Stoff, um die scharfe Lauge seines Witzes über Braunschweig auszugießen. Da jetzt die Jugend das Wort hat, beanspruchen auch der Oberspielleiter Benno Noeldechen und der Theatermaler Bert Hoppmann dies Recht; ersterer führte die vom Dichter Fr. Kind befürwortete, vom Komponisten durch triftige Gründe bekämpfte Szene des Eremiten mit Agathe zu Anfang der Oper wieder ein, strich dafür aber Samiel, der nur auf dem Theaterzettel mit 3 Sternchen ein Scheinleben führte, natürlich viel Verwirrung anrichtete und deshalb ganz verschwand, denn wenn man in Hamburg „Die Räuber“ mit Stahlhelm, Handgranaten und Zigaretten gibt, weshalb soll man hier dem Zuge der Zeit widerstreben? In der Wolfsschlucht unterhielt sich Kaspar wie ein Bauchredner mit sich selbst, wundert, beschwert, bedankt sich; der gute Geist unterhandelt mit dem bösen, die Musik und genauen Vorschriften Webers sind Nebensache, längst überwundener altfränkischer Trödel. Im 3. Akte fallen die Verwandlungen fort, alles spielt und singt im Walde, Agathe die Kavatine, die Brautjungfern bringen Spinnräder und geputzte Bäumchen als Hochzeitsgeschenke dorthin. Die Malerei steht auf gleicher Höhe, das freundliche Jagdschlößchen gleicht einer Gefängniszelle mit gotischem und romanischem Bogen, mit dem Ahnenbild hoch über dem Fenster, damit es der dorthin eilenden Agathe gerade auf den Kopf fällt. Für die Respektlosigkeiten entschädigte die Musik reichlich, K. Pohlig feiert mit der Ouvertüre jedesmal besondern Triumph, die beiden Tenöre Peter Unkel und R. Stieber, sowie die beiden seriösen Bässe A. Jellouschegg und L. Corvinus singen abwechselnd die Jägerburschen. Dieselbe Geschmacklosigkeit zeigt auch „Parsifal“, die im vorigen Jahre von Hannover geliehene Ausstattung wird jetzt durch eine eigene ersetzt, der Zaubergarten und die blühende Aue sind ein Muster von Geschmacklosigkeit, die vom Himmel alljährlich herniederschwebende weiße Taube, die den Gral mit neuer Kraft begabt, ist als unzeitgemäß gestrichen. Glücklicherweise hat dafür K. Pohlig, der durch seine Tätigkeit in Bayreuth mit dem Werke innig vertraut ist, dieses desto besser vorbereitet. Else Aisen (Kundry), E. Hunold (Amfortas) und Th. Frorath (Klingsor) singen die Rollen allein, Peter Unkel und R. Stieber (Parsifal), A. Jellouschegg und L. Corvinus (Gurnemanz-Titurel) abwechselnd. Der Braunschweiger Lehrergesangverein verleiht dem Chor besondere Weihe. Für die Abonnements-Konzerte der Landestheaterkapelle wünschte eine kleine Partei nach berühmten Mustern auch Gastdirigenten; Furtwängler sagte ab, Arthur Nikisch starb kurz vorher, Max v. Schillings und Paul Scheinpflug enttäuschten, K. Pohlig übernahm also wieder die beiden letzten Abende, am vorletzten feierte Lony Epstein (Köln) mit Mozarts Klavierkonzert (c moll) große Triumphe, im letzten wurde die Symphonie (c moll) des Dänen Simonsen abgelehnt; als er auf der Bühne erschien, um dem Orchester zu danken, erhob sich zischender Widerspruch. Mehr Erfolg hatte Grete Gigler von Zürich mit ihren 10 japanischen Gesängen, die sie selbst am Flügel gewandt begleitete, Gertrud Wolf (Berlin) nach Stimme und Ausdruck in dem großen Raume aber nicht zu voller Geltung brachte. Die VII. Symphonie von Glazounow bildete den wirkungsvollen Schluß der diesjährigen Reihe. Obermusikmeister H. Garbe vermittelte im 10. (letzten) Konzert mit dem Philharm. Orchester die Bekanntschaft der I. Symphonie (c moll) von A. Bruckner, Kammermusiker W. Wachsmuth, der ebensoviel „Musikalische Erbauungsstunden“ veranstaltet, will die letzte Paul Scheinpflug, der mitwirken würde, widmen. Der Lessing-Bund lud das Lambinon-Barmas- und Klingler-Quartett ein, gute Kammermusik bot auch das „Westdeutsche Trio“ der drei Braunschweigerinnen Steffi Koschate (Geige), Frida Berger (Klavier) und K. Heß-Pabst (Cello). Der Braunschweiger Lehrergesangverein führte unter Leitung des Prof. J. Frischen (Hannover) Händels „Messias“, der Bach-Verein unter Musikdirektor A. Therig des Meisters „Acis und Galathea“, sowie „Der zufriedengestellte Aeolus“ von Bach auf. Eigene Klavierabende gaben Lony Epstein, Singer, Demetrius und Viktor v. Frankenberg, denen sich unsere Pianistinnen: Emmi Knoche, Gertrud Block und Maria Osterloh anschlossen; als Sängerinnen erschienen auf dem Podium F. Luski, Lina Heinemann, Hedwig Rose und Alb. Nagel. Die großen Männergesangvereine boten durchweg tüchtige Leistungen. Die Orgelkonzerte des Domorganisten Walrad Guericke nehmen eine besondere Stellung ein. Durch den Tod des Prof. Dr. Hans Sommer hat Braunschweig viel verloren. Der neue Konzertmeister der Landestheaterkapelle Heinr. Ashauer (Rostock), der am 1. Mai eintreffen sollte, mußte krankheitshalber auf die Stelle verzichten, also ein weiterer Wettbewerb ausgeschrieben werden. Ernst Stier.

*

Karlsruhe. Nunmehr Straßburg der deutschen Kunst verloren ist, müßte Karlsruhe, die Stadt ruhmvoller künstlerischer Ueberlieferungen, seine Bedeutung als am weitesten gegen Südwest vorgeschobener Posten deutscher musikalischer Kultur erkennen und alles daran setzen, einem hochzusteigernden Kunstleben neuen Glanz zu verleihen, von dem sich weithin Ausstrahlungen ergießen. Ueberblickt man die gegenwärtigen Verhältnisse, so wird man wohl einen äußerst regsamen Musikbetrieb, aber kein sich organisch auswirkendes Musikleben in der badischen Landeshauptstadt feststellen können. Es fehlt an einem Kristallisationspunkt. So ungern ich es tue, so muß ich den Schatten Mottls heraufbeschwören. Das war einer, der stand am musikalischen Webstuhl der Zeit. Unter seiner bildenden Hand häuften sich Gewirke voll Farbenpracht und zeichnerischer Schönheit nach alten und neuen Mustern. Im heutigen Karlsruhe läßt man das Garn am liebsten in den hergebrachten Bahnen laufen. Das mag weniger für das Theater, als für den Konzertsaal gelten. Ist doch das Landestheater immer noch die Kraftquelle, aus der die heimische Kunst ihr Lebenselement schöpft. Volkner, der gegenwärtige Intendant, bemüht sich, es auf einer Höhe zu erhalten, die seinen Traditionen entspricht. Neben den bewährten Stützen in der Oper wie im Schauspiel besitzen wir eine Reihe junger tüchtiger, ja zum Teil hervorragender Künstler. Sie auf längere Zeit zu binden, wäre zur Bildung eines tadellos arbeitenden Bühnenensembles erstes Erfordernis. Da das Orchester an Elan und Klangschönheit gegen früher nichts eingebüßt hat, das Landestheater in Emil Burkard ein schöpferisches Genie besitzt, das mit geringsten Mitteln wirkungsvollste Szenerien hervorzuzaubern versteht, könnte die Karlsruher Oper wenigstens einen Teil ihres früheren Rufes, „wegweisend“ zu sein, zurückgewinnen. Dazu wäre allerdings heiße Hingabe aller Faktoren und höchste Anspannung aller Kräfte, aber auch die Einsicht von der kulturellen Bedeutung des Kunstinstitutes bei Staat, Stadt und Volk Voraussetzung. Vielleicht könnte dann auch der aus der wirtschaftlichen Not der Zeit herausgeborene Gedanke: die drei großen Theater des Landes, Karlsruhe, Mannheim, Freiburg — soweit es sich um die Oper und speziell um neue Werke handelt —, von einer zentralen Quelle aus zu speisen, Gestalt gewinnen. Das Ergebnis der gegen Mitte Juli zu Ende gegangenen Opernspielzeit wäre wahrscheinlich weniger dürftig ausgefallen, wenn ihr Operndirektor Cortolezis seine volle Kraft während des ganzen Jahres hätte widmen können. Die Gegenüberstellung von Oper und Schauspiel ergibt, daß dieses 5 Ur- und 22 Erstaufführungen buchen konnte, während jene nur 2 Ur- und 2 Erstaufführungen, nämlich Mozarts „Die verstellte Einfalt“ und Lorenz' „Liebesmacht“ (worüber in der N. M.-Z. ausführlich berichtet wurde) sowie Schrekers „Schatzgräber“ und Sekles' „Schahrazade“ zu verzeichnen hatte. — Das Karlsruher Konzertleben sieht an der Oberfläche bewegt aus,

unter ihr stagniert es. Es wird von keinem vorwärtsringenden Geist durchweht, der es aufwogen läßt. Den Stellen, von denen er ausgehen könnte, mangelt es an Initiative für neue Ideale, ohne die als dem triebkräftigen Element der Baum der Kunst dürre Aeste ansetzt. Die Befruchtung von seiten der geistigen Urheber ist nicht intensiv genug, um eine Vollblüte zu erzeugen, und die Einwirkung jener auf das Publikum zu matt, um es aufzurütteln, seine Aufnahmefähigkeit zu erweitern und seine Empfangsfreudigkeit zu erhöhen. Dieses Publikum läßt sich in zwei scharf voneinander gesonderte Teile scheiden; in einen kleineren, dem eine gewisse Musikkultur eignet, der aber durch Herkommen und Erziehung konservativ gerichtet ist und in Brahms seinen Erfüller sieht. Ferner in einen größeren Teil, der wahllos Musik genießt und sich auch so in ihr betätigt und der sich zur musikalischen Kultur noch nicht durchgerungen hat. Begeisterte sich der eine Teil an einer von der Konzertdirektion Neufeldt ausgehenden mehrtägigen Brahms-Gedenkfeier, bei der Kammer- und Klaviermusik sowie Gesänge von Brahms in einer nicht immer genügend gründlichen Durcharbeitung und dadurch mangelnden Vergeistigung dargeboten wurden, so war der andere Teil von der der primitiven Musik des russischen Balaleika-Orchesters innewohnenden rhythmischen Schlagkraft so hingerissen, daß dieses dreimal erscheinen konnte und jedesmal einen überfüllten Saal fand. Und als charakteristisch sei angeführt, daß ein zur selbigen Zeit von Heinrich Kaspar Schmid veranstaltetes Chorkonzert, in dem unbekannte und musikalisch hochwertige Stücke aus der geistlichen und weltlichen Madrigalliteratur zum Vortrag kamen, ein so geringes Interesse beim Publikum auslöste, daß der gleiche Saal kaum zur Hälfte gefüllt war. Das Karlsruher Konzertleben müßte seine stärksten Wurzeln in den Aufführungen von Orchester- und Chorwerken großen Stiles haben. Innerhalb eines weitgespannten Rahmens hätten die wertvollsten symphonischen Gebilde sowie das Oratorium und die ihm formverwandten Werke der Vergangenheit wie der Gegenwart ihren Platz zu finden. Für die Erfüllung einer derartigen Forderung lassen indessen die Verhältnisse auf dem Gebiete des gemischten Chorgesanges geringe Hoffnungen aufkommen. Während der Männergesang einen überraschenden Aufstieg nimmt, die jüngeren Arbeitervereine im Zusammenschluß zu Massenchören zwar mehr äußerliche, aber imponierende Wirkungen erzielen, während die alten Vereine, voran die Karlsruher „Liederhalle" mit ihrem ausgezeichneten Chormeister Hugo Rahner an der Spitze bestrebt sind, ihre Leistungen zu erhöhen, ist es mit dem gemischten Chorgesang wieder rückwärts gegangen. Nach einer kurzen Periode gedeihlicher Entwicklung hat der Bach-Verein und der Motettenchor, der eine zuletzt unter Cortolezis', der andere unter Dr. Poppens Leitung stehend, seine Selbständigkeit aufgegeben und sich mit dem Lehrergesangverein zu einem einheitlichen Gesangskörper vereinigt, dessen Leitung Hch. Kaspar Schmid übernommen hat. Diese Vereinigung hat Brahms' Requiem herausgebracht, das einzige große Chorwerk, das man im verflossenen Konzertwinter hier zu hören bekam. Ob es Prof. Schmid gelingt, über die für den gemischten Chorgesang in unserer Stadt wie es scheint ganz besonders ungünstig gelagerten Verhältnisse Herr zu werden und das Oratorium zu der Stellung hinaufzuführen, die ihm notwendig zugehört, wird die Zukunft lehren. Wünschen möchten es ihm alle Freunde gemütsveredelnder Musik. — Als die wichtigsten Träger öffentlicher Kunstpflege und als die berufensten Faktoren zur Verbreitung musikalischer Kultur, weil sie sich stets an ein großes und verschiedenartig zusammengesetztes Publikum wenden, haben die vom Orchester des Landestheaters gegebenen Symphoniekonzerte zu ge ten. Eine alte Institution beschränkt sich immer noch auf die Zahl sechs wie vor mehr als 50 Jahren, obgleich die Bevölkerung der Stadt bisher um das Fünffache gewachsen ist. Neuerdings scheint der lange Zeit das Programm beherrschende konservative Geist, der der Gesinnung des im musikalischen Beharrungszustand gern verbleibenden Teiles des Publikums entsprach, etwas zurückzuweichen. Damit kommen die Konzerte ihrer Kulturaufgabe näher, die doch nur darin bestehen kann, daß das Publikum möglichst vielseitig orientiert wird, indem es außer den Werken der Klassiker auch die der nach ihnen erschienenen bedeutendsten Symphoniker einschließlich jener unserer Tage kennen lernt. Von ihnen ist nur Bruckner bei uns heimisch geworden. Mahler ist uns fast noch ganz fremd. Von Reger erschien in der verflossenen Saison zum erstenmal die „Suite im alten Stil" in der Orchesterbearbeitung. Am gleichen Abend brachte Kapellmeister Lorentz als Neuheit Rudi Stephans „Musik für Orchester", während Cortolezis von Werken lebender Komponisten uns mit „Vorspiel und Prolog der Nachtigall" aus den „Vögeln" von Braunfels und mit den „Variationen über ein altdeutsches Volkslied" von Haas bekannt machte. Der für nordische Musik sich einsetzende Orchesterdirigent Seeber van der Floe vermittelte uns eine Uraufführung, indem er des jungen Dänen Rud Langgaard „Sphärenmusik" im städtischen Konzerthaus aufführte. Das außergewöhnliche Mittel (großes Orchester und ein fernes Orchester, Chor und Soli) fordernde Werk, das sich in 15 Tonbildern gliedert, vermag durch aparte Klangfarben zu fesseln. Bei dieser Gelegenheit lernte man die Kopenhagener Sopranistin Ellen Overgaard, eine Sängerin von ungewöhnlichen stimmlichen und künstlerischen Qualitäten kennen, die in einem ebenfalls von Seeber van der Floe geleiteten Bach-Händel-Konzert mit Liedern von Bach und seinen Vorgängern hervortrat, während Margarete Schweikert (Violine) und Kammervirtuos Kämpfe (Oboe) das von Prof. Dr. Max Seiffert für diese beiden Instrumente, Orchester und Cembalo herausgegebene Konzert — der Herausgeber spielte selbst den Cembalopart — als Novum zu Gehör brachten. — Mit dem für den verstorbenen Heinrich Ordenstein an die Spitze des Badischen Konservatoriums berufenen Prof. Hch. Kaspar Schmid aus München hat Karlsruhe eine prominente musikalische Persönlichkeit erhalten. Man wird in diesem Künstler auf Grund seiner Schöpfungen, die er uns kennen zu lernen Gelegenheit gab, in erster Linie den Komponisten schätzen, der ein aus der Tiefe steigendes Empfindungsleben in formvollendeter Gestalt zum Ausdruck bringt. Sein von hoher Musikalität getragenes Klavierspiel in Kammermusik und Liedbegleitung zeichnet sich durch eine ungemein klare Prägung der Linien sowie durch einen feinnervigen Anschlag aus, wodurch es einen seltenen Reichtum und Adel des Ausdrucks gewinnt. Der ebenfalls von München gekommene und als erster Lehrer für das Violinspiel am badischen Konservatorium wirkende Dr. Brückner hat sich als ein ausgezeichneter, der virtuosen Richtung (Teufelstrillersonate-, Paganini-, Ernst-Konzert) zuneigender Geiger erwiesen. Als I. Konzertmeister des Landestheaterorchesters wurde Ottomar Voigt (bisher Konzertmeister an der Oper in Schwerin) angestellt. Ein Geiger mit vornehmem Ton und unfehlbarer Technik hat er si mit dem Beethoven- und Brahms-Konzert unschwer in seiner Vaterstadt zur Geltung gebracht. Dank seiner überlegenen Führung hat das Karlsruher Streichquartett einen starken künstlerischen Antrieb genommen und als Neuheiten ein Quartett des Münchner Musikgelehrten Dr. Sandberger und ein solches des dänischen Organisten Emborg gebracht. Zu den wenigen in Karlsruhe konzertierenden Künstlern, die sich außerhalb des Kreislaufes der stets sich wiederholenden Programme stellen und ohne Rücksicht auf einen Augenblickserfolg beim Publikum Neues oder selten Gehörtes bringen, gehört Margarete Schweikert. Im letzten Konzertjahr spielte sie als Novitäten die Soloviolinsonate Op. 91 Nr. 4 sowie Präludium und Fuge Op. 131 a für Violine allein von Reger, ferner zusammen mit der gestaltungskräftigen Elisabeth Moritz eine Violinklaviersonate von Ewald Straeßer und mit der gleichen Pianistin und Konzertmeister Voigt das Kammertrio von Joseph Haas. Zu Reger hat erst ein kleiner Bruchteil der die ernsten Konzerte Besuchenden Fühlung gewonnen, obgleich seine Ausdeutung kaum eindringlicher und überzeugender hätte geschehen können, als dies Busch-Sertin, das Rosé-Quartett und der junge Münchner Organist Adolf Pichler hier getan hat. Von Regers Kammermusik ist eigentlich nur die „Suite im alten Stil" bis zu einem gewissen Grade Gemeingut geworden, weil sie als das am häufigsten von ihm gespielte Werk dem Publikum nach und nach vertraut wird. So konnten sie Kapellmeister Dr. Hans Rohr aus Düsseldorf und Konzertmeister Jos. Peischer aus Wien, die beide früher in der gleichen Eigenschaft am hiesigen Landestheater beamtet waren, und sich gerne hier wieder hören ließen, unbeschwert in das Programm ihres Sonatenabends neben Werken von Brahms und Beethoven aufnehmen. Ueberwiegend waren die Vortragsfolgen der fremden Künstler auf ihren verschiedenen Gebieten auf das Herkömmliche gestellt. Das zum erstenmal hier erschienene Zika-Quartett vermittelte uns die Kenntnis eines Streichquartetts seines Landsmannes Novák, gedanklich eine Komposition von ungleichem Wert, rhythmisch aber voll hinreißenden Schwungs. Einen etwas anderen Verlauf, als ursprünglich beabsichtigt war, nahmen die vom Landestheater veranstalteten und in ihm abgehaltenen musikalischen Abendfeiern. Nach einem ihnen vorausgegangenen, ihre Richtung andeutenden Vortrag von Karl Malsch hätte man in ihnen vorzugsweise auf alte, wenig gekannte Musik rechnen müssen. Man hörte auch Kammerduette von Händel und eine Gesangsszene nach dem Schillerschen Gedicht „Die Teilung der Erde" von Haydn. Der instrumentale Teil beschränkte sich aber auf zum Teil recht bekannte Kammermusik, die von der Kammermusikvereinigung Karlsruhe — Karlsruher Streichquartett und Lehrer des städtischen Konservatoriums — ausgeführt wurde. Wenn die musikalischen Abendfeiern im Musikleben Karlsruhes eine mehr als bloß ephemere Bedeutung erlangen sollen, müssen sie auf einem wohldurchdachten, stilistisch sorgsam abgewogenen Programm mit einem Eigengesicht aufgebaut werden.

F. Schweikert.



Kurze Musikberichte



Bochum. Prof. Adolf Busch (Berlin), der dem Bochumer städt. Orchester zwei Kompositionen (Werk 20: a moll-Konzert für Violine und Orchester, Werk 22: Improvisation über ein Walzerthema von Joh. Strauß) zur Uraufführung überlassen hatte, spielte das auf der Tonsprache der deutschen Klassiker und Joh. Brahms fußende Violinkonzert mit virtuosem Schwung und edler Gefühlswallung. Kapellmeister Schulz-Dornburg sorgte für eine elastische Orchesterbegleitung. Die in Form einer Fuge geschriebene Improvisation über ein J. Straußsches Walzerthema sprühte unter Buschs Taktstock erfrischendes Wiener Leben. Beide Neuheiten begegneten starkem Beifall. — Paul Hindemiths Orchesterlieder über sechs Gedichte von Georg Trakl („Die junge Magd") erlebten durch Rudolf Schulz-Dornburgs Initiative in Bochum und Gelsenkirchen ihre erfolgreiche Erstaufführung. Für die Wiedergabe der zartfarbenen Klangbilder setzten sich mit großem Können Marie Schulz-Dornburg (Hannover), Otto Schneeberg, Arthur Fischer und das Treichler-Quartett (Bochum) ein.

M. V.

Köln. „Haas ist Meister im kleinen Stil. Jetzt sollte er sich auch mal an den großen Stil machen. Er hat das Zeug dazu." Dieses Wort Max Regers ist seit dem Tode des Jenaer Großmeisters von Stufe zu Stufe erfüllt worden: hatte Haas vordem schon in Orgelwerken sich den pathetischen Stil zu eigen gemacht, so folgte in den Kriegsjahren ein großangelegtes Orchesterwerk dem andern. Und heute hat sich in des Komponisten neuestem, Ende des letzten Jahres vollendetem und am 24. Oktober im Kölner Gürzenich uraufgeführtem Opus die glückliche Vereinigung feinster architektonischer Arbeit mit wärmster Melodienklangfülle vollzogen. „Tag und Nacht" nennt sich seine Symphonische Suite für eine hohe Singstimme und Orchester. In ihrer Anlage (Morgen, Mittagsstille, Abend und Sternenflug) erinnert sie an den Liederteil aus Pfitzners Romantischer Kantate, deren Empfindungsreinheit sie teilt. Diese letztere ist es auch, welche dazu half, der einzig vorhandenen stilistischen Schwierigkeit: Schellenbergs sentimentalische Verse mit Haasens naiver Musikalität zu verquicken, Herr zu werden. Das Orchester ist subtil behandelt: trotz feinster kontrapunktischer Verästelung, vor allem in den Holzbläsern, nirgends Dickflüssigkeit oder gar Decken der Singstimme, der Erb die Gewalt seines herrlichen Organs lieh. Die Novität wurde mit stürmischem Applaus aus der Taufe gehoben. Ueber alles Lob erhaben war Abendroths großzügige und doch ins kleinste peinlich ausgearbeitete Interpretation an der Spitze des Orchesters. Wer erkennt nach den breiten Steigerungen, der pastosen Farbengebung dieses Werks den Haas der Miniatur wieder, der in einer vorangehenden Sonntagsmatinee des Kölner Tonkünstlervereins mit seinen „Hausmärchen und Gespenstern", seinen Kinderliedern, seinem, noch aus erster Schaffensperiode stammenden Kammertrio (von Ehepaar Schulze-Priska hingebungsvoll gespielt) zu Worte kam? Und doch erwiesen auch hier Liedergruppen aus neuerer Zeit den Uebergang nach der letzten Stilperiode des Meisters: Lieder nach Texten von Schellenberg, Cäsar Flaischlen und Dehmel stehen ganz auf dem Boden der Vereinigung beider Stilgattungen: des linearen wie des harmonischen, den man verkehrterweise den impressionistischen genannt hat. Erb und gleichwertig neben ihm Tiny Debüser setzten sich für diese Stücke ein. Dr. Walter Georgii, der unermüdliche Pfadfinder neuer, unexperimenteller Musik, wirkte wieder als idealer Helfer am Flügel. Der Erfolg war auch hier der denkbar schönste für alle Beteiligten. — Neben der Uraufführung des Haasschen Werks brachte Abendroth Max Regers „den gefallenen deutschen Helden gewidmetes" Requiem nach Hebbel, um dessen Vertonung der Musiker mehrmals, so in einem Männerchorwerk, gerungen hat und das, aus der Zeit kurz vor seinem Tode herrührend, mystische Versenktheit neben ekstatischem Schwung bekundet und wohl das Schönste ist, was die Kriegsmusik uns geschenkt. Beethovens Pastorale schloß den Abend friedevoll ab.

Dr. Hermann Unger.

Besprechungen

Gesangsmusik.

Otto Frederich: Lieder für eine Singstimme und Klavier. Nr. 22 bis 36. Kommissionsverlag Raabe & Plothow, Berlin W.

Otto Frederich ist ein Ringender. Keiner, dem urkräftige Erfindung in die Wiege gelegt wurde, aber feinsinnig und keineswegs unbegabt. Doch ist er der Technik des Gestaltens noch fern, ebenso fern der für jeden Schaffenden nötigen Selbstkritik. Hier ein kühner Wurf in origineller Harmonik (wie im „Alten Lied"), dort Schwäche in der Erfindung bei schülerhaft-unkräftiger Baßführung (wie in „Segne, o dunkle Nacht..."). Der erste Gedanke oft originell, der weitere Verlauf oft abfallend (z. B. in dem Liede „Der Ritter", oder dem „Ewigen Bild", das mit netten Lautenquarten beginnt), häufig auch schulmäßige Abschlüsse. Die moderne Lyrik tut dem jungen Manne scheinbar nicht gut. Er versteigt sich oft in Regionen, für die seine schöpferische Begabung nicht ausreicht. Alles in allem: nicht unbegabt, aber unreif.

*

Nicola Messer: Zehn Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Kommissionsverlag Raabe & Plothow, Berlin W.

Auch Nicola Messer kleben noch die Eierschalen der Schule auf dem Rücken. Er schreibt einen etwas leeren Klaviersatz, ist aber für liedmäßige Melodik begabt, freilich ohne noch eine eigene Note zu finden. Der Anfänger zeigt sich auch in der Vertonung von Texten, die ein Größerer vor ihm geschaffen. Vieles geriet kindlich, eines so altmodisch, wie's doch heutzutage nicht mehr erlaubt ist. Das Volksliedartige zieht ihn an. Er muß erkennen lernen, daß eine schwächliche Nachbetung des Ueberkommenen niemals eine schöpferische Tat bedeutet, muß sich in die seltener gehörten Liedwerke der klassischen und modernen Meister einarbeiten, auf daß ein innerer Gärungsprozeß erstehe, der seiner Melodik erst Eigenart geben kann. Und muß erleben und erleiden....

Robert Hernried.

Kunst und Künstler

— Rudolf Schulz-Dornburg, unter den jüngeren Dirigenten wohl mit der tatkräftigste und sich der zeitgenössischen Musik am liebevollsten annehmende, bringt in diesem Winter neben älteren Kompositionen Werke von G. Bagier (Phantast. Intermezzo, Uraufführung), Bela Bartok, Adolf Busch (Violinkonzert und Improvisationen über ein Walzerthema von Joh. Strauß, beides in Uraufführung), Beilschmidt (Herbstnacht, Uraufführung), Joseph Haas (symphonische Suite), Aug. Halm, Hindemith („Junge Magd"), L. Kelterborn (Hiob-Passion, Uraufführung), Kaminski, G. v. Keußler, Lendvai, Pfitzner, Mahler, Schmied-Carstens (Rhapsodie für Cello und Orchester, Uraufführung), Rudolf Siegel (Volkslieder aus des Knaben Wunderhorn für Sopran, Bariton und Orchester, Uraufführung), Smigelski (Orchesterduette, Uraufführung), Schulhoff, O. Schoeck, H. K. Schmid, Schönberg, R. Strauß, W. v. Waltershausen (Symphonie, Uraufführung), A. v. Webern, Carl Weigl, W. Wolff. Außerdem ist ein mehrtägiges Reger-Fest geplant. Daneben veranstaltet Schulz-Dornburg noch zehn nichtöffentliche Konzerte für Gewerkschaften, Jugendverbände usw.

— Auf dem diesjährigen Generalprogramm des Musikkollegiums Winterthur finden sich an neueren deutschen Tonsetzern nur Mahler, Reger, Schönberg und Strauß. Die Konzerte stehen unter der Leitung von Hermann Scherchen (Frankfurt), Hermann Suter, Oskar Disler (Schaffhausen), Enrique F. Arbos (Madrid), Volkmar Andreae, Walther Reinhart (Zürich) u. a. Aus der Reihe der Solisten seien genannt: Alma Moodie, Wanda Landowska, Walter Rehberg, Capet-Quartett (Paris), Adolf Busch, Emanuel Feuermann, Walter Frey.

— Hofkapellmeister Heinrich Laber (Gera) bringt in diesem Winter in 16 Konzerten von zeitgenössischen Tonsetzern: Kornauth, Reznicek, Busoni, Reger, Lürmann (Vorspiel zu einer Komödie), Korngold (Sinfonietta), Fritz Hemmann (Dantons Tod), Klughardt (Cellokonzert), Braunfels, Pfitzner, Hermann Bischoff.

— In den Konzerten der Kasseler Staatskapelle (Leitung: Robert Laugs) werden neben älteren folgende neuere Tonsetzer aufgeführt werden: Strauß, Schreker, Hausegger, Korngold, Atterberg, Wolf-Ferrari (Die Tochter des Jairus), Braunfels, Joseph Haas (symphonische Suite), Klose, Mahler, Debussy, Glazounow u. a.

— Das Pfalzorchester führt unter Leitung seines Generalmusikdirektors Prof. Ernst Boehe und Kapellmeisters Dr. Jul. Maurer in diesem Winter 8 zwölftägige Konzertreisen in der Pfalz aus. Außer Werken unserer Klassiker bringt es solche von Berlioz, Bruckner, Brahms, Haas, Hausegger, Mahler, Reznicek und Schillings. Als Solisten wirken mit Katharina Arkandy, Carl Friedberg, Anna Hegner, Anna Kämpfert, Frida Kwast-Hodapp, Amalie Merz-Tunner, Jos. Pembaur und Raatz-Brockmann. Vom 17. bis 20. Januar 1923 finden in Ludwigshafen die ersten internationalen Musiktage mit Werken Schweizer Komponisten statt. Es gelangen dabei Werke von Brun, David, Gagnebin, Laquai, Lauber, Maurice, Schöck, Schultheß, Suter, Wehrli und des kürzlich verstorbenen Hans Huber zur Aufführung. Die Leitung der Feier liegt in Händen Ernst Boehes.

— Der bekannte Berliner Pianist und bedeutende Klavierpädagoge James Kwast wird am 23. November siebzig Jahre alt. Kwast, von Geburt Holländer, ist auch mit Kompositionen hervorgetreten; zusammen mit seiner zweiten Gattin Frieda Kwast-Hodapp (seine erste Frau war eine Tochter Ferdinand Hillers) hat er sich um Regers Werke sehr verdient gemacht.

— In Elberfeld hat sich ein gemischter Chor unter dem Namen Bach-Verein Elberfeld gebildet. Zweck des Vereins ist die Pflege klassischer Musik. Musikalischer Leiter ist der Musikschriftsteller und Gesanglehrer H. Oehlerking (Elberfeld).

— Hans Hermann Wetzlers „Symphonische Fantasie" Op. 10, die im I. Gürzenichkonzert dieser Spielzeit ihre erfolgreiche Uraufführung erlebt hat, ist von Generalmusikdirektor Abendroth für Berlin zur Aufführung angenommen worden.

— Fidelio F. Finkes Streichquartett und Klavierstücke brachte der äußerst rührige „Bund für neue Tonkunst" in Königsberg i. P. zur Aufführung.

— Henri Marteaus Symphonie „Gloria naturae" wurde auf Grund des außergewöhnlichen Erfolges, den sie bei ihrer Dresdner Uraufführung fand, zur Aufführung in Chemnitz, Prag, Gotenburg, Malmö und Stockholm erworben. Die Partitur erscheint in einer Faksimileausgabe im Rar-Verlag, Berlin-Dresden.

— Die „Symphonischen Variationen" Op. 19 von J. v. Wertheim, die ihre erfolgreiche Uraufführung im vorigen Jahr in Chemnitz erlebt haben, wird Hermann Abendroth in Köln herausbringen.

— Wilh. Furtwängler wurde für einige Konzerte mit dem Concertgebouw-Orchester für diese Spielzeit nach Amsterdam verpflichtet.

— Siegfried Wagner hat seine Erinnerungen niedergeschrieben. Sie sollen eine Fülle interessanter Einzelheiten über Richard Wagner und den ihm nahestehenden Kreis bringen und erscheinen demnächst in der Reihe der Musikalischen Volksbücher im Verlag von J. Engelhorns Nachf. in Stuttgart.

— Der Konzertorganist Adolf Wieber gab im Laufe des vergangenen Konzertjahres über 160 Kirchenkonzerte mit den verschiedensten Solisten in der Pfalz, Saargebiet, südliches Rheinland, Hessen-Nassau, Schleswig-Holstein, Pommern, Baden, Hessen, Württemberg und Harz, die allenthalben mit außerordentlicher Anerkennung und Dankbarkeit aufgenommen wurden. Am stärksten war die Beteiligung im Saargebiet.

— Alfredo Casella (Rom), einer der ersten Pianisten Italiens und ein Führer der jungitalienischen Musikbewegung, wird im Rahmen der Melos-Kammermusikveranstaltungen in Berlin und Leipzig konzertieren.

— Der überall gefeierte Marteau-Schüler Florizel v. Reuter bereiste Anfang Oktober Thüringen und erzielte u. a. in Erfurt, Weimar, Rudolstadt, Saalfeld, Pößneck und Sonneberg insbesondere durch seine Paganini-Gedächtniskonzerte beispiellose Erfolge. Seine unerhörte Passagentechnik, seine staunenerregende Sicherheit in der spielenden Bewältigung der klippenreichsten technischen Probleme, der Oktaven-, Sexten- und Terzengänge, der akkordischen Vielstimmigkeit und insbesondere des einfachen und doppelgriffigen Flageoletts in einer solch strahlend klaren schlackenfreien Tonreinheit stempeln den gottbegnadeten Geiger zum Paganini des 20. Jahrhunderts. Der Virtuose großen Stils ist aber auch ein Musiker mit ernster, tiefer Seele, dessen temperamenterfüllte Musikalität und ausgeprägt feines Stilempfinden sich besonders bei Bach, Mozart und Beethoven offenbaren.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— Wilhelm Maukes Musikdrama „Thamar" (Text von Franziska Hager) ist am 26. Oktober in Stuttgart mit Erna Ellmenreich in der Titelrolle zur Uraufführung gekommen. Bericht im nächsten Heft.

— Das Deutsche Nationaltheater in Weimar hat Waldemar v. Baußnerns zweiaktige musikalische Komödie „Satyros", Dichtung von Goethe, zur Uraufführung erworben.

— Eine der Allgemeinheit bisher unbekannte komische Oper von Max Bruch „Scherz, List und Rache" (nach Goethe), die der Komponist noch kurz vor seinem Tode zu einem Einakter bearbeitete, ist im Berliner Künstlerhaus zur Uraufführung gekommen.

Unterrichtswesen

— Die Essener musikpädagogische Woche, welche vom 9. bis 14. Oktober unter dem Vorsitz von Prof. Riemann (Essen) auf Veranlassung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht (Zweigstelle Essen) veranstaltet wurde, hat den zu Hunderten zählenden Teilnehmern eine Fülle von Anregungen mit auf den Weg gegeben. Man wird sie nun im Interesse einer Förderung der Volksmusikpflege in Schule und Leben zunutze machen; denn gerade die Bevölkerung des Industriegebiets braucht in ihren Mußestunden eine wertvolle Bereicherung des Gemütslebens durch die Einflüsse der Sorgenbrecherin Kunst, die sich an ihrem Teil bemüht, unter Weckung gleicher emporziehender Gefühlsspannungen unser zerklüftetes Volk wieder zusammenzuführen. Mit diesen Gedanken eröffnete Oberbürgermeister Dr. Luther die bedeutsame Kunstwoche, denen sich weitere Ausführungen Prof. Riemanns anschlossen. Gleich der erste Tag führte mitten in den Schulgesangunterricht, dem Prof. Rolle (Berlin) in Vortrag und Lektion als anerkannter Praktikus nachahmenswerte Aufgaben und Ziele setzte. Staunenswertes hatte Gesanglehrer Oberborbeck (Essen) mit der Eitzschen Tonwortmethode erreicht, die seine Kinder befähigte, weite Intervalle und Modulationsharmonien absolut sicher zu treffen. Seminarmusiklehrer Hauer (Bochum) verbreitete sich über den Gesangunterricht in der Grund-, Aufbau- und Oberschule. Mit der Tonika-Do-Methode machten die Gesanglehrerinnen Haase und Meyer (Essen) bekannt. Auch ihre Unterrichtserfolge, die mittels Handzeichen und Noten erreicht waren, nötigten Hochachtung ab. Die Wiedergabe mehrerer Chorgesänge (unter anderem kontrapunktisch gesetzte Motetten) war vorbildlich. Aus der weiteren Vortragsreihe seien noch genannt die Oberklassen-Darbietungen des Kirchenmusikdirektors Ebing, die grundlegenden Einführungen des Gesanglehrers Kühn (Berlin) in das Prinzip der Arbeitsschule, Prof. Thiels Vortrag über „Neue Aufgaben im Schulmusikunterricht" und Gesanglehrer Blensdorfs wegweisende rhythmisch-gymnastische Uebungen für den Mädchenturnunterricht. Die nach Bochumer Muster veranstalteten Jugendkonzerte erreichten ihren Höhepunkt, als Obermusiklehrer Helm mit dem Chor des Bredeneyer Realgymnasiums Haydns Satz aus der Schöpfung: Die Himmel erzählen unter Begleitung des Schulorchesters ausgezeichnet darbot. Vorträge über die Aufgaben der Volkschöre, der Singschulen (Direktor Greiner, Augsburg), der volkstümlichen Oper, der Männerchöre und der Hausmusik endeten die bestens vorbereitete Musikpädagogische Woche in Gegenwart des Ministerialreferenten Prof. Kestenberg (Berlin). M. Voigt.

— Vom 4.—7. Oktober fand in Breslau der 4. Schlesische Schulgesangskursus vor 125 Teilnehmern, veranstaltet von Gymnasialmusiklehrer Wilhelm Sträußler, statt. Das wichtige Gebiet der musikalischen Jugendkultur behandelten Prof. Rolle (Berlin), Methodik und Lehrproben, Universitätsprofessor Dr. M. Schneider (Alte Chorliteratur), Prof. Dr. Olbrich (Volkslied und Volkstanz mit praktischen Vorführungen), Seminarmusiklehrer K. Strenger-Steinau a. O. (Stimmbildung), Kantor R. Bilke (Form und Vortrag), Musiklehrer A. Aumann (Das Kunstlied im Schulunterricht, Vorträge von Kunstliedern), W. Sträußler (Tonika-Do- und Eitzsche Tonwortmethode). Ein Abendkonzert des Schnelleschen Frauenchors (Leitung W. Sträußler), das hauptsächlich ältere Volkslieder sowie Kompositionen für zwei Violinen (Hanna Schmack, Alfred Laserstein) und Klavier (Käthe Sträußler) zur Aufführung brachte, ergänzte das umfangreiche Programm.

Vermischte Nachrichten

— Dem Abschluß einer neuen Kritischen Ausgabe sämtlicher Briefe Beethovens, die in der „Deutschen Musikbücherei" (Verlag Gustav Bosse in Regensburg) erscheinen wird, nahe, bittet Dr. Max Unger, Leipzig, Dresdnerstr. 28/II, alle Besitzer von ungedruckten oder schon gedruckten Briefen von und an Beethoven, ihn freundlichst davon in Kenntnis zu setzen.

— Der Verkehr mit dem Kunstwerk wird in unserer Zeit zwar von ungleich weiteren Kreisen als früher wohl gesucht, aber noch viel zu wenig organisch gepflegt, d. h. zielbewußt angelegt und durch planvolle Erziehung auch gefunden. Und doch wären so viele ebenso kulturfreudige wie lernbegierige Schichten unseres Volkes aufrichtig dankbar, wenn ihnen mehr oder minder zwanglos der natürliche Weg hierzu gewiesen würde. Die so dankenswerte neue „Volkshochschul"-Bewegung scheint mit ihrem theoretischen Verfahren, mehr in akademischen Vorträgen als praktischen Uebungen, bislang noch nicht überall das Richtige oder doch ganz Zweckmäßige für solche Gemein-Aufgabe allseitiger Kunstbelehrung zu treffen. Deshalb verdient die Einrichtung der „Musikliterarischen Arbeitsgemeinschaft" durch Prof. Dr. Arthur Seidl zu Dessau besondere Beachtung, welche nach bereits dreijährigem Bestehen unter lebhafter Beteiligung Anfangs Oktober wieder ihre regelmäßigen allwöchentlichen Uebungen begann. Bald naheliegende Zeitfragen von unmittelbar-gegenwärtigem Interesse aufgreifend und sachlich erörternd, bald wieder allgemeine Grundsätze aus dem geschichtlichen Bestand und ästhetischen Bereich von „Kunst und Kultur" anschaulich entwickelnd, zudem aber auch von lehrreichen Stilübungen mit praktischen Musikbeispielen anschaulich begleitet und erläutert, will dieser freie Lehrgang für Anfänger wie Vorgeschrittene bei empfänglichen wie weiterstrebenden Kunstfreunden jene Lücke einmal auszufüllen kommen, indem er vor allem die richtige Einstellung auf die Kunst, deren Meister und das einzelne Werk, anzuleiten — kurz, ein wirklich „ästhetisches Verhalten" zu erzielen sucht.

— Das „Festkonzert" in der Kirche. Man traut seinen Augen kaum, wenn man den folgenden Bericht aus der „Obersteirischen Volkszeitung" (22. Juli 1922, Leoben) liest: „In der Dreifaltigkeitskirche in Trofaiach begann dann das Festkonzert, das in der Chronik des Gesangvereins wie des Marktes Trofaiach wohl mit goldenen Lettern verzeichnet sein wird. — Das Hausorchester brachte als erste Nummer den „Einzug der Gladiatoren" von Fucik, dann die Ouvertüre aus „Fledermaus" von Strauß. Ein Beifallssturm wollte losbrechen, doch geboten einige Herren mit dem Chormeister Ruhe, um dem Charakter des Konzerts in der Kirche nicht die Weihe zu nehmen. Dann trat die Sängerschar mit dem Wahlspruch des Vereins in Aktion. Der erste Chor „Daheim" von F. Blümel zeigte schon die gute Schulung des 60 Mann starken Vereins. Noch mehr aber der Chor „Schäfers Sonntagslied" von K. Kreutzer, der fein herausgearbeitet gebracht wurde, wobei die wunderbare Akustik der Kirche den Sängern sehr zu statten kam. Mit dem Männerchore „Deutsche Not" von J. Deschermaier entfaltete sich ganz und gar das gute Können und der künstlerische Sinn des Gesangvereins. Schade, daß Beifallskundgebungen untersagt waren, der Applaus müßte enorm gewesen sein, so überwältigt war die Zuhörerschaft von der großen Tonfülle.... Den Schluß des Festkonzertes und zugleich die größte Leistung des Sangwarts Herrn Alois Maier mit seiner tapferen Sängerschar bildete der Männerchor mit Klavierbegleitung „Hymnus an die Tonkunst" v. J. Rheinberger. Vereinsmitglied Herr Karl Stengl begleitete die Sänger in formvollendeter Weise am Flügel: der melodiöse Chor füllte mit seinen Tönen die ganze Kirche; es war ein künstlerisches Erlebnis, das noch lange in den Herzen der Zuhörer nachklingen wird." — (Ueberschrift: Die Kunst dem Volke! Behüt dich Gott, es wär' so schön gewesen.)'

* * *

Unsere Musikbeilage. Der Komponist des ersten Liedes, Robert Hernried, lebt als Kapellmeister und Musikschriftsteller in Mannheim; er stammt aus Wien und verdankt seine musikalische Ausbildung in der Hauptsache Richard Heuberger. Sein feingetöntes, stimmungsreiches Lied „Mondnacht auf dem Meer" wird sicherlich viel Freude machen. — Der Komponist des zweiten Liedes, Dr. Hohberger, lebt in Gera i. Th.

Schluß des Blattes am 26. Oktober. Ausgabe dieses Heftes am 16. November, des nächsten Heftes am 1. Dezember.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 5

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn vierteljährlich Mk. 65.—, im Ausland Mk. 130.—. / Einzelhefte Mk. 15.—, im Ausland Mk. 30.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich jährlich Mk. 356.—, nach Ungarn Mk. 500.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 760.— einschließlich Versandgebühr. Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis f. die viergespaltene Zeile Mk. 12—, im Kleinen Anzeiger Mk. 9—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 150.—.

Hans Pfitzner.

Von Dr. Hermann Unger.

Während in der Literatur das künstlerische Selbstporträt so gut wie durchweg gang und gäbe geworden ist, von Goethe bis auf Hanns Johst, während selbst die Maler neuerdings (Lovis Corinth) die aus der Renaissance übernommene Gepflogenheit der Selbstschau fortreiben (von dem gegenständlichen Insbildstellen der eigenen Figur, von Phidias her bekannt und im Mittelalter naivfroh geübt, abgesehen), sind gleiche Fälle aus der Musik nur wenige bekannt. Und eben diese wenigen Beispiele sind noch nicht einmal alle als ganz „echt" gemeint: Wagners Walther mag noch am ehesten programmatisch zu verstehen sein. Wenigstens deutet darauf des Musikers ursprüngliche Absicht, Beckmesser als „Hans Lick" dem Spott anheimzugeben. Aber in der, den Meistersingern nachgebildeten, der antiken Komödienparabase angeglichenen Programmansprache des jungen „Zauberers" der Straußschen „Feuersnot" liegt doch nur eine ganz allgemein gehaltene Selbstschilderung vor, die wie eine schwache Skizze zu dem späteren „Heldenleben", der „Domestica" empfunden werden kann. Und auch Hans Pfitzner hat in seinem „Palestrina" mehr die Lebensfähigkeit der Musik an sich zum Grundthema gemacht, als etwa eine Selbstverteidigung angestrebt. — Seine persönlich-künstlerischen Leitideen lagen in seinen mannigfachen theoretischen Schriften ja schon der Oeffentlichkeit vor, und so konnte sich der Meister auf die Einhaltung des schönen Satzes beschränken: „Bilde Künstler, rede nicht!" Und im übrigen hat gerade Pfitzner des öfteren und mit allem Nachdruck sich gegen jene kleinbürgerliche Publikumsauffassung gewehrt, als stelle jedes künstlerische Werk einen Ausschnitt aus der Selbstbiographie des betreffenden Künstlers dar: „wie töricht, mich mit dem leidenden ‚Armen Heinrich' um jeden Preis identifizieren und mich so auf eine einzige meiner zahlreichen ideentragenden Figuren festnageln zu wollen."



Hans Pfitzner.

Pfitzner hatte recht, so zu reden, denn an keinem unserer großen lebenden Musiker ist wohl mehr mit albernen Schlagworten gesündigt worden wie an ihm: Wagnerianer nannte man ihn, weil er, was Richard Strauß im „Guntram" nicht gelang, den legendären Stil des „Parsifal" fortzuführen vermochte, weil er ein einziges Mal im „Armen Heinrich" einen durch Liebe erlösten leidenden Helden auf die Bühne brachte, weil seine Schrift „Vom musikalischen Drama" notgedrungen von Richard Wagner auszugehen hatte, wie das alle seither erschienenen Abhandlungen anderer, bis zu Kurths Grundlage der modernen Harmonik, tun. Man verkannte, daß von Hugo Wolf, von Anton Bruckner bis zu Strauß und Max Reger alle wirklich überragenden modernen Schaffenden freudig und gern ihre Herkunft von diesem ganz Großen eingestanden. Man klammerte sich an das Gegenständliche, konstruierte Parallelen zwischen dem „Armen Heinrich" und „Tannhäuser", zwischen „Rose" und „Parsifal" und übersah dabei das Neue seiner Tonsprache: hat Richard Strauß, nach Waltershausens Urteil, insofern die letzte Konsequenz der Wagnerschen „Orchesteroper" gezogen, als er die engste Verschmelzung der Gesangslinie mit dem Orchester herbeiführte, so besteht Pfitzners fortschrittliche Handlung darin, den Gesamtaufbau der Szene aus dem Symphonischen errungen zu haben. So ist sein „Palestrina", rein musikalisch besehen, ein monumentales Triptychon, eine „dreiteilige Liedform" größten Formats, gleich der alten französischen Ouvertüre ein bewegter Mittelsatz inmitten eines sich nach der Grundform a b a wiederholenden getragenen Hauptsatzes.

Und man übersah außerdem, daß Hans Pfitzner schon darum über Wagners Stil hinausgriff, als seine Musik vom Gebiete der Kammermusik her, welches er von seinem Opus 1 an, seiner Cellosonate bis zu der dem Palestrina nachgeschickten Violinsonate, beherrschte, den feingefügten Bau der Mittelstimmen mitbrachte und ihn dem Wagnerschen Melos einfügte, ganz so wie Waltershausen das an Hand seiner Besprechung des „Siegfriedidylls" für die Zukunft verlangt. Aus diesem kammermusikalischen Stil erwuchs auf der anderen Seite Pfitzner die

Kraft der ins Ungemessene gesteigerten Selbständigkeit der linearen Stimmführung, die ihn in den Orchesterzwischenspielen seiner Romantischen Kantate „Von deutscher Seele“ „Zukunftsmusik“ echtester Art gestalten ließ. Ich denke hier vor allem an den „Abend“, an die „Ergebung“, die beide an „Neutönertum“ die jüngsten Vertreter der „Melosbewegung“ weit hinter sich lassen. Wie albern, diesen Mann noch als „Letzten Nachromantiker“ abfertigen zu wollen! Und wie doppelt albern, ihn als „Klangasketen“ abzustempeln, dem in der Sonnenaufgangsszene des „Palestrina“, in der Gartenszene der Kantate Klänge von solch immenser Glut, solche, aus lauterster Musikalität geborene Instrumentationseingebungen gelingen, wie sie bisher den Cliquenangehörigen nur einem Strauß und Schreker eigentümlich erschienen, mit dem einen Unterschiede, daß Pfitzners Orchesterbehandlung von Werk zu Werk fortschreitet, nie dem Klischee verfällt. Treppenwitz der Musikgeschichte, daß der Mann, bei dem nach dem antiken Philosophenwort „alles im Flusse“ bleibt, der heute „moderner“ ist wie einer, als Theoretiker rückschrittlicher Reaktion mißverstanden wird!

Ist denn nicht sein Spruch „nicht Abbruch, sondern Weiterschreiten hilft zu neuer Ausdruckskunst“ derjenige aller seiner großen Vorgänger gewesen? Hat nicht auch Bach, nicht auch Beethoven und Wagner, Bruckner und Reger, ja auch Strauß immer wieder den Satz gepredigt, daß nur der „Könner“, nicht der Pseudoästhetik treibende Dilettant gesundem Fortschritt den Weg bereiten könne? Ihm ist die Dissonanz nur Mittel des Ausdrucks (und er geht ihr weniger aus dem Wege als mancher „Modernist“, so in den genannten Orchesterzwischenspielen), nie sensationslüsterner Selbstzweck, ebensowenig als er instrumentalen Kühnheiten aus dem Wege geht, wenn sie nur musikalisch begründet sind (so in der humorvollen Detailschilderung seiner „Heinzelmännchen-Ballade“). Der angeblich sich dem „Fortschritt“ entgegenstemmende Musiker Pfitzner läßt seinen Palestrina dem damaligen Modernismus zur großen Bekümmernis des strengeren Kardinals Recht widerfahren. Der angebliche „romantische Stimmungsmusiker“ Pfitzner baut im zweiten Akt desselben Palestrina ein von südländischer Streitsucht durchglühtes Kampfbild auf. Der „Pedant“ Pfitzner strömt in den Einzelschilderungen jener Szene, aber auch in den Chorgesängen der Kantate über von Humor und froher Laune. Der „weltfremde“ Einsiedler Pfitzner erzwingt dynamische Steigerungen am Schluß der Kantate von überwältigender Wucht und Größe. Der „Eigenbrödler“ Pfitzner erkämpft seinen Kunstgenossen, seiner Kunst das Recht einer Aufführung mit nur ersten darstellenden Kräften, bringt als Straßburger Dirigent Werke junger Mitstrebender zur Diskussion. Der „alldeutsche“ Musiker Pfitzner, alldeutsch wie einst Beethoven, der Verächter des Revolutionshelden Napoleon, wie Wagner, der die siegreich heimkehrende Armee besang, wie Reger, der den gefallenen deutschen Helden sein „Requiem“, seine „Vaterländische Ouvertüre“ widmete (von den stubenhockenden, zuhausbleibenden „deutschen Musikern“ schweigen wir lieber!), findet im fernen Spanien seine begeistertste Gemeinde!

Sein Lebensgang ist der einfache des deutschen Musikers unserer Zeit: geboren 1869 in Moskau als Kind deutscher Eltern, in weiterer Linie nach Sachsen gehörig, besucht er zusammen mit dem Pianisten Friedberg, dem Dirigenten Wetzler das Frankfurter Konservatorium und studiert bei Iwan Knorr und Kwast. „Eigentlich Autodidakt“, nennt er sich, denn was **er** lernen wollte, konnte ihm kein Lehrer beibringen. Auch ließ die weitere Förderung des jungen fertigen Meisters durch die Anstalt reichlich zu wünschen übrig. Dann Lehrer in Koblenz, Kapellmeister in Mainz, wo der „Arme Heinrich“ entstand, später in beiderlei Beruf in Berlin, endlich als Gesamtmusikleiter in Straßburg an exponierter Stelle des westlichen Deutschtums unter unsäglichen Widerständen, nicht allein der politisch Andersgesinnten, auch der Presse, sich für deutsches Wesen einsetzend. Der „Palestrina“ ist die Frucht jener Jahre. Das Kriegsende verjagt ihn, der bis zuletzt aushielt (andere, auch Militärs, hielten es anders). Ohne Hab und Gut, ohne Noten und Instrument verläßt er die Stadt. Nach langem Suchen, kaum von jemand unterstützt, findet er endlich in München als Dirigent Stellung, am Ammersee ein neues Heim, das erst spät mit dem Nötigsten ausgestattet wird. Hier entsteht im verflossenen Sommer die Romantische Kantate „Von deutscher Seele“. Der erste Musiker, der, nachdem Regers Mund verstummt war, den Ausweg aus allem Zeitelend sucht und findet: Deutschsein ist alles! Und fast scheint es, als fühle er sich erst jetzt in der Not seines Volkes innerlich frei und froh: er, der sonst im langsamsten Tempo Schaffende, schreibt in kürzester Zeit zahlreiche Lieder, die Violinsonate, arbeitet heute an einem großen Klavier-Orchesterwerk. Daneben bot ihm die Reichshauptstadt eine Stellung als Kompositionslehrer neben Schreker. Aber die räumliche Entfernung ist zu weit: seine Schüler ziehen zum Meister in die bayerische Einsamkeit, wo er, ein deutscher Hausvater in Luthers Geiste, dem Geiste, der auch sein künstlerisches Schaffen durchzieht, lebt, nur als Dirigent und Begleiter seiner Lieder von Zeit zu Zeit in Konzertreisen an die Oeffentlichkeit tretend.

Seine Werke: multum non multa: die Musikdramen „Der arme Heinrich“ (Mainz 1895); „Die Rose vom Liebesgarten“ (Elberfeld 1901); die musikalische Legende „Palestrina“ (München 1917); Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug“; Cellosonate Op. 1; Scherzo für Orchester; „Der Blumen Rache“ (Alt, Frauenchor und Orchester); „Kolumbus“ Op. 16 (achtstimmiger gemischter Chor a cappella); Trio Op. 8; Streichquartett Op. 13 D dur; Klavierquintett C dur Op. 23; eine Violinsonate e moll Op. 27; Lieder (Op. 2—7, 9—11, 15, 18, 19, 21, 22, 24, 25 [Orchesterlieder], 26, 29 und 30); Gesang der Barden aus Kleists „Hermannschlacht“; Balladen: „Herr Oluf“ Op. 12 für Bariton und Orchester, „Die Heinzelmännchen“ Op. 14 für Baß und großes Orchester; Musik zu Kleists „Käthchen von Heilbronn“ Op. 17 und Ilse von Stachs Weihnachtsmärchen „Christelflein“ Op. 20; „Von deutscher Seele“ (Kantate für vier Solostimmen, gemischten Chor und Orchester Op. 28).

Zur Einführung in Pfitzners Kammermusik.

Von Karl Blessinger (München).

Die schöpferische Tätigkeit Pfitzners erstreckt sich im wesentlichen auf drei Gebiete: Drama, Kammermusik und Lyrik. So verschieden das musikalische Drama in seinem Wesen von den beiden anderen Gattungen ist, so wenig läßt sich bei Pfitzner ein innerer Gegensatz zwischen seinen diesen Gebieten angehörenden Schöpfungen konstruieren. Alle drei Formen seiner Betätigung sind für seine Persönlichkeit gleich kennzeichnend, alle drei von gleichem künstlerischem Werte.

Man hat seit dem „Armen Heinrich“ den Irrtum begangen, Pfitzner als einen Nachfolger Wagners zu bezeichnen, weil er in der Form seiner Bühnenwerke und in einigen Aeußerlichkeiten der Diktion an Wagner anknüpft. Erst später — vielleicht zu spät — begann man einzusehen, daß er seinem innersten Wesen nach ein Abkömmling der älteren Romantik ist, von der ihn nur das trennt, daß er ein viel stärkerer und ursprünglicherer Dramatiker ist als, mit einziger Ausnahme Webers, irgend einer der älteren romantischen Meister es war. Wer Pfitzner verstehen will, muß zuallererst in seine Bühnenwerke sich einleben; erst von hier aus ist der Weg zu seinen anderen Werken, vor allem zu seiner Kammermusik, frei.

Es ist erstaunlich, daß eine dramatisch so stark begabte Natur wie Pfitzner auf kammermusikalischem Gebiete so gut wie nie über die Stränge schlägt, daß Pfitzner auch bei den stärksten dynamischen Steigerungen nie die Grenzen des intimen Musizierens überschreitet, kurz, daß wir alle die Vorzüge seiner dramatischen Musik auch als Vorzüge seiner Kammermusik wiederfinden. Vor allem fällt die ungemeine Plastik seiner Themen auf, die samt und sonders, um mit dem Meister selbst zu reden, hervorragende „Einfälle“ sind und oft genug zu weitgespannten Melodiebögen sich auswachsen, wie wir sie sonst nicht oft finden. Man denke z. B. an den Anfang seiner Cellosonate fis moll (Op. 1!!):



Die Entwicklung der Gedanken geht in den früheren Kammermusikwerken Pfitzners im wesentlichen unter Anlehnung an den klassischen Formenbau vor sich. In Anlehnung, nicht in schematischer Nachahmung, denn in Pfitzner lebt ein ungewöhnlich stark ausgeprägtes Empfinden für die innere Logik der Gefühlsentwicklung, wie es nur der geborene Dramatiker besitzt. So kann Pfitzner es wagen, von Tempo-Modifikationen in ausgedehntem Maße Gebrauch zu machen oder heterogene Elemente in einem Satze nebeneinanderzustellen, ohne daß irgendwie die innere Einheit gefährdet würde. Wie selbstverständlich entwickelt sich z. B. im dritten (langsamen) Satz des Klavierquintetts aus dem improvisatorischen Charakter des Hauptthemas der ergreifende Trauermarsch:







In den Werken der mittleren Zeit liebt es Pfitzner, seine Sätze in anderer Art aufzubauen, indem er den ganzen Verlauf aus motivischen Kontrasten (Spieler und Gegenspieler) entwickelt. Zum Teil sind dabei zwei selbständige Themen einander gegenübergestellt, wie im ersten Satze des Streichquartetts Op. 13 die ruhige Viertelbewegung des ersten:



und die unruhige Punktierung des zweiten Hauptgedankens:



die in einer Gegenstimme des ersten Themas bereits vorbereitet ist. Zwischen beiden steht noch ein prachtvolles Thema von freierer rhythmischer Gestaltung und kurzer Ausdehnung, das indes in der Entwicklung des Satzes keine Rolle spielt und nur in der Reprise an entsprechender Stelle wiederkehrt. In anderen Fällen erfolgt die Kontrastierung innerhalb des Themas selbst, so im Intermezzo des Klavierquintetts Op. 23:





Die Formgestaltung ist bei Pfitzner immer hervorragend, und jeder Satz bildet bei ihm eine meisterliche Einheit. Im zyklischen Aufbau ist es ihm freilich nicht restlos gelungen, die volle Geschlossenheit zu erreichen; er ist dabei auf ein fast unlösbares Problem gestoßen, das in Beethovens späteren Werken als Problem zuerst auftaucht und seitdem immer schwieriger geworden ist: das Problem des Scherzos.

Das Menuett, aus dem sich das Scherzo bekanntlich entwickelt hat, hat schon bei seinem ersten Auftreten in der Suite einen ausgesprochenen Intermezzocharakter getragen, den es auch später, in der Zeit der Serenaden, Divertimenti usw. nicht abgestreift hat. In der Viersätzigkeit der klassischen Formen ist

der Intermezzocharakter wieder ganz ausgesprochen deutlich zutage getreten; indes hat sich das Menuett bezw. Scherzo so lange dem Ganzen zwanglos eingefügt, als der Grundzug des ganzen Musizierens noch im wesentlichen heiter, d. h. von Lebens- und Weltanschauungsproblemen unberührt war. Sobald aber hierin der grundlegende Wandel eintrat, der für die Musik des 19. Jahrhunderts charakteristisch ist, mußte der Scherzosatz, der nur in seltenen Ausnahmefällen (z. B. Mozarts g moll-Symphonie, Beethovens Neunte) dieser Wandlung sich anzupassen fähig ist, sich mehr und mehr isolieren. Oft genug ist eine Verbindung zwischen der Empfindungswelt der Ecksätze und der langsamen Sätze mit der Sphäre des Scherzos nicht mehr vorhanden, so daß auch der Kontrast der beiden Welten nicht immer motiviert erscheint. So ist schon in der älteren Romantik, an die Pfitzner gerade in seiner Kammermusik vielfach anknüpft, und auch später, wo immer die klassische Viersätzigkeit gewahrt bleibt, das Scherzo bezw. der oft an seine Stelle tretende bewegte Intermezzosatz gewissermaßen ein Gast aus fernem Land, den man freilich ungern missen möchte; denn gerade in diesen Sätzen verrät sich oft eine hohe Meisterschaft, eine geistige Beweglichkeit, eine feine Zuspitzung der Pointen, die an anderem Orte der Deutsche nicht gerne zeigt, während sie andererseits doch wieder zum Gesamtbilde des deutschen Charakters gehört. Auch Pfitzner ist in diesen Sätzen ein Meister des Humors (in der Cellosonate kommt er freilich mehr im Schlußsatz zu seinem Rechte), und es ist ihm in manchen Fällen gelungen, das Scherzo fast restlos dem Rahmen des Ganzen einzufügen, insbesondere in seinem Streichquartett, wo diesem Satze ein Schlußrondo folgt, dessen lieblich-heiteres Hauptthema mit dem Hauptgedanken eines Liedes aus seinem „Christelflein" übereinstimmt.

Der Humor ist Pfitzner in allen seinen Schaffensepochen treu geblieben, auch wo sonst seine Tonsprache von tragischem Erleben Kunde gibt. Als jung gereifte, voll gefestigte Persönlichkeit ist er mit seinem Op. 1 an die Oeffentlichkeit getreten. Hier hat nicht nur „der Lenz für ihn gesungen"; dies Werk ist nicht nur ein „schönes Lied", sondern auch „ein Meisterlied". Aber lange genug mußte der Meister um den verdienten Erfolg ringen; und, vom Klaviertrio angefangen bis zum Klavierquintett, zeugt seine Tonsprache von schweren Kämpfen und tiefer Vereinsamung. Er wird grüblerisch, versonnen, aber nie verbittert, und mit seinem vorläufig letzten Kammermusikwerke, der Violinsonate Op. 27, hat er wieder das volle Gleichgewicht der Seele erlangt und ein Werk von einsam ragender Höhe geschaffen. In dieser (dreisätzigen) Sonate hat er gezeigt, daß das Ringen seiner mittleren Schaffensperiode nicht vergeblich war, hier hat er den glänzenden Anfang seiner Laufbahn glänzend gekrönt, hier ist er die voll entwickelte, geläuterte, große Persönlichkeit.

Hans Pfitzner als Musikdramatiker.

Von **Otto Erhardt** (Stuttgart).

Hans Pfitzners musikdramatisches Schaffen erstreckt sich über einen Zeitraum von fast fünfundzwanzig Jahren. Nach seiner ersten Komposition für die Bühne, der Musik zu Ibsens Schauspiel „Das Fest auf Solhaug", folgte sogleich ein in sich vollendetes großes Musikdrama, „Der arme Heinrich" (1895), nur seiner Entstehungszeit nach ein Jugendwerk, fünf Jahre darauf erschien die romantische Oper „Die Rose vom Liebesgarten" (1901). Dann trat eine lange Pause ein, aus schwerwiegenden äußeren und noch gewichtigeren inneren Gründen, bis die Münchener Uraufführung der musikalischen Legende „Palestrina" (1917) aller Blicke auf den plötzlich wieder hervortretenden Meister lenkte. Die Spieloper „Das Christelflein" (Weihnachten 1917) wurde **nach** dem „Palestrina" aufgeführt, obwohl sie zum größten Teil vorher entstand. Ohne die Schauspielmusiken Pfitzners, von denen die zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" an erster Stelle steht, sind es also vier, wenn man so sagen darf, Opernwerke, die seine Bedeutung als Musikdramatiker bestimmen, der Zahl nach gewiß nicht viel, ihrem Gehalt nach dafür von um so höherem Wert.

Zu diesem inneren Wert stand die Aufnahme vor allem der beiden ersten musikalischen Dramen, des „Armen Heinrich" und der „Rose vom Liebesgarten", in einem geradezu krassen Mißverhältnis, und es muß einmal näher untersucht werden, wodurch die — heute darf man es ja wieder aussprechen, ohne der Pfitzner-Sache zu schaden — klägliche Bühnenlaufbahn dieser Meisterschöpfungen verursacht wurde. Zunächst hatte man es sich in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts angewöhnt, jede neue Oper unter dem Gesichtswinkel Richard Wagners zu betrachten. Sobald irgendein Motiv auftrat, das irgendwelche Verwandtschaft mit dem Bayreuther Meister zeigte, mochte diese auch rein äußerlich sein, stellte man befriedigt eine bloße Nachahmung fest und glaubte mit dieser oberflächlichen Auffassung das betreffende Werk abtun zu können. Für die wirklich schöpferischen Opernkomponisten nach Wagner war damit die Gefahr verbunden, daß sie in einen Topf mit den tatsächlich nachfühlenden und nachtretenden, mit den Imitatoren des Wagnerschen Stils geworfen wurden. Während also die Abkehr und Nichtschätzung der bloßen Epigonen durchaus berechtigt war (denn die Wagnerei der neudeutschen Komponisten begann nachgerade unerträglich zu werden und eine stattliche Anzahl sogenannter Kapellmeister-Musikdramen in die Welt zu setzen), fielen bedeutende Neutöner, die sich innerlich von Richard dem Großen längst befreit hatten, unter dieselbe Be- bezw. Verurteilung. Das bezeichnendste Beispiel dafür bietet ja der eigene Sohn Richards, Siegfried Wagner, dessen Märchenopern stets mit dem Maßstab des Musikdramas gemessen wurden, wiewohl sie gar nicht aus diesem abzuleiten waren, als ihr geistiger Anreger nicht Siegfrieds Vater, sondern Siegfrieds Lehrer **Humperdinck** anzusprechen ist. Humperdinck wiederum empfing entscheidende Beeinflussung von Pfitzner, den fachmäßiges und laienhaftes Urteil jahrzehntelang zum Wagner-Epigonen stempelte, ohne sich irgendwie die Mühe zu machen, die Eigenart dieses musikdramatischen Genies zu erkennen und zu begreifen. Ueber sein Verhältnis zu Wagner könnte Hans Pfitzner selbst die beste Auskunft geben. An dieser Stelle sei folgendes gesagt: selbstverständlich hängt der jüngere mit dem älteren Meister, dem von ihm Verehrten und Geliebten, zusammen. Selbstverständlich hat er sich die Errungenschaften des endlich — nach einer Entwicklung über mehr als hundert Jahre — vollendeten deutschen Musikdramas zu eigen gemacht: die Uebereinstimmung von Wort und Ton, die Einheit der Konzeption und die konsequente Anwendung des Leitmotivs; selbstverständlich finden sich sogar bei Pfitzner Anklänge an Wagner, und ich bin gern bereit, mich Reminiszenzenjägern bei ihrer gründlichsten Durchstöberung zur Verfügung zu stellen, wobei ich hoffe, einige ihnen bisher verborgen gebliebene Aehnlichklänge zu entdecken. Allerdings würde ich bei dieser angenehmen Beschäftigung auch einfließen lassen, daß nicht nur die Wolframstelle im „Tannhäuser": „du nahst als Gottgesandte, ich folg' aus holder Fern . ." von — Spohr ist („Zemire und Azor"), sondern auch die berühmten Tristanakkorde eine Reminiszenz sind (fast wörtlich zum ersten Male erklingend in der Spohrschen Oper „Pietro von Abano" und zwar in der Romanze von Abenhamet). Wenn im übrigen Beethoven nach der Zahl der Themenverwandtschaft mit Vorgängern und Zeitgenossen beurteilt würde, käme selbst dieser Schöpfer in schiefe Beleuchtung. Um wieder zu unserer Zeit zurückzukehren: Humperdincks „Königskinder" büßen dadurch nichts an Eigenwert ein, daß sich darin mehrmals gleiche Themen finden wie im „Armen Heinrich", Braunfels' „Die Vögel" nicht dadurch, daß ihr Hauptmotiv ziemlich wörtlich in der „Rose" steht. Der Musiker selbst denkt über solche Zusammenhänge und Uebereinstimmungen ganz abweichend und viel richtiger als der Laie. Bei Beethoven und Wagner liegt der Fall insofern anders und, wenn man so will, günstiger, weil ihre Zeitgenossen und Vorläufer eben völlig von den Großen aufgesaugt wurden und schnell aus dem öffentlichen Musikleben verschwanden. Bei Pfitzner und den Jüngsten ist der jeweilige Abstand von ihrem großen An-

reger eben noch zu gering, und außerdem stehen sie alle im Schatten des größten seitherigen Musikdramatikers.

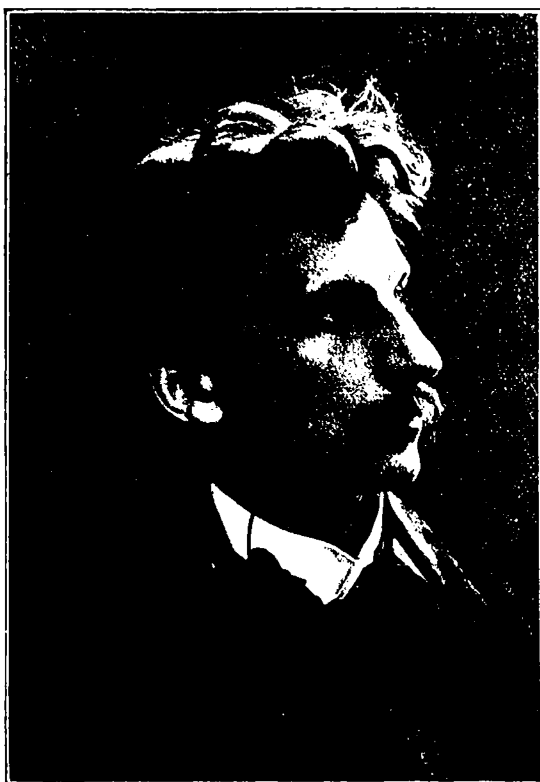
Die vermeintliche Abhängigkeit von Wagner war aber nicht das einzige, was dem Erfolg des „Heinrich" und der „Rose" hinderlich war. Gerade die Frucht der berechtigten Reaktion gegen die Wagner-Nachahmung, das Aufkommen und die vorübergehende Herrschaft des Verismus in der Oper, mußte Werken wie den ersten beiden Pfitznerschen einfach den Boden abgraben. Denn diese veristischen Erzeugnisse hatten als hervorstechendste Eigenschaft die: entgegenzukommen, der Zeitmode zu folgen, an den niederen Operninstinkt zu appellieren. Pfitzners musikalische Dramen dagegen hatten die Eigenschaft: zu fordern, sich gegen den Zeitgeschmack zu stemmen, aufzuwühlen. Sie kamen aus einer andern Welt als die, in der die meisten Menschen jener materiellen Epoche sich zu Hause fühlten. Sie verschmähten jedes Kompromiß und wollten aus sich selbst begriffen sein. Das war nicht zu erreichen! Ein Wagner-Epigone, der den Zuhörer quälte, anstatt ihn zu unterhalten und ihm zu schmeicheln, durfte nicht aufkommen. Und so geschah es, daß die Uraufführung des „Armen Heinrich" in Mainz, an dessen Stadttheater der damals 25jährige Komponist Vierter (!) Kapellmeister war, die der „Rose vom Liebesgarten" in — Elberfeld stattgefunden hat, daß beide Werke bis auf den heutigen Tag weder in Berlin noch in Dresden gegeben worden sind (wenn füglich von einer Privatvorstellung des „Armen Heinrich" am Berliner Theater des Westens abgesehen wird).

Die Zeit als ewige Richterin hat den Spruch der Zeitgenossen auch in diesem Falle gewandelt. Während die meisten Erzeugnisse des Verismus heute kaum noch dem Namen nach gekannt sind und die Volltreffer dieser Richtung langsam aber sicher verpuffen, während fast alle Erscheinungen der bloßen Wagnernachahmung längst in den Archiven verschwunden sind, bricht für jene beiden ersten Werke Pfitzners erst jetzt das Morgenrot des Verständnisses an. Das hat darin seinen tieferen Grund, daß der geistige Mensch der Gegenwart wieder mehr in sich hineinhört, und daß ihm aus Pfitzners Musikdramatik eine neue seelische Erhebung erwächst.

Ueber die Mängel im „Armen Heinrich" und besonders in der „Rose vom Liebesgarten" ist so viel gesagt und geschrieben worden, daß es wirklich nicht mehr nötig ist, auch hier in das alte, ewig gestrige Lied einzustimmen. Es soll deshalb zur Abwechslung einmal auf das positiv Wesentliche hingewiesen werden.



Hans Pfitzner.



Hans Pfitzner.

Nur einem Mißverständnis sei von vornherein begegnet. Stets wurde der „Arme Heinrich" mit „Tristan und Isolde" verglichen, wahrscheinlich, weil in beiden Werken ein siecher Ritter auf einem Krankenlager liegt. So äußerlich die Parallele zwischen „Euryanthe" und „Lohengrin" ist, wenn man der Grundidee nachgeht, so wenig ist die Linie, die vom „Tristan" zum „Heinrich" gezogen wird, gerade und ungebrochen. Das hängt mit der Verschiedenheit der dramatischen Idee bei beiden Meistern zusammen. Es braucht deshalb nicht bestritten zu werden, daß die „Rose" der Welt des „Parsifal" entstammt, daß der „Arme Heinrich" zur Tristan-Atmosphäre in klanglichen Beziehungen steht. Aber der Erlösungsgedanke bei Wagner und Pfitzner ist grundverschieden. Bei Wagner, wo es sich fast stets um den Kampf zwischen sinnlicher und seelischer Liebe handelt, geschieht die Erlösung erst im Tode; so in „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan und Isolde". Wagner also ist der eigentliche Musikdramatiker des Pessimismus, wenn dieser Ausdruck, der aus der Schopenhauerschen Philosophie herübergenommen wurde, im Musikdrama überhaupt berechtigt ist. Bei Pfitzner dagegen spielt die Sinnenliebe so gut wie gar keine Rolle. Weder im „Armen Heinrich" (im Gegensatz zu Gerhart Hauptmanns Drama) noch im „Palestrina" oder „Christelflein" handelt es sich um einen Liebeskonflikt. Nur in der „Rose" bildet die geschlechtliche Liebe ein tragisches Moment von Bedeutung. Die Erlösung erfolgt in dieser romantischen Oper erst im Jenseits, nach dem irdischen Tod. In den übrigen Pfitznerschen Musikdramen wird die Erlösungsidee bewußt in der Wirklichkeit der Handlung durchgeführt, und alles kommt zum guten, glücklichen Ausklang. Am entscheidendsten wird diese Art der Erlösung im „Armen Heinrich" Erlebnis, weil hier der Held die Entwicklung vom leidenden, passiven, mitleiderregenden Wesen zur handelnden, aktiven und sein Schicksal selbst bestimmenden Gestalt innerhalb des dramatischen Geschehens durchmacht. Damit ist dem dritten Akt die große Steigerung gegeben und Heinrich erregt durch seinen freiwilligen Entschluß, auf das Opfer zu verzichten, von neuem unser Mitgefühl. (Wie ganz anders verläuft die Entwicklung im „Tannhäuser".)

Und wie im „Armen Heinrich" ist es auch in „Palestrina", wo am Schluß der Held seinen inneren Frieden gefunden hat, und im „Christelflein", wo Himmel, Erde und Natur am Ende eine glückliche Einheit bilden.

Pfitzner hat sich in seinen ersten Opern eine eigene Welt geschaffen und damit dem Musikdrama eine neue Sphäre gegeben: das deutsche Mittelalter in seiner mystischen Verzücktheit und strengen Askese, das Mittelalter in seiner Einheit zwischen Gott- und Naturanbetung hat er der dramatischen Musik gewissermaßen erobert. In diese Umwelt ist der mittelalterliche Mensch, der gotische Mensch, gestellt, und zwar nicht so stark mit modernem Lebensgefühl erfüllt wie die Wagnerschen Gestalten der Nibelungentetralogie. Pfitzner bleibt als Menschendarsteller fast objektiver als Wagner, und vielleicht deshalb wirken seine Menschen mitunter wie Figuren auf einem alten Bild. Es webt und lebt um sie der Zauber der Vergangenheit, es ergibt sich als eigentliche neue musikdramatische Form schon bei diesen Werken (nicht erst beim „Palestrina") die der dramatischen *Legende*. Der musikalische Ausdruck entspringt der inneren Art dieser Form: aus dem Musikdrama ist viel übernommen, aber das Grundprinzip der Vertonung ist ein anderes geworden: die Nebeneinanderführung der Stimmen, die neue Harmonisierung und Rhythmik, die Vorherrschaft der Eigen*melodie*, nicht des Motivs, als des musikdramatischen Einfalls, alles hervorstechende Merkmale von Pfitzners Opernschaffen, sind daraus zu entwickeln. Das Ueberzeugende dieser durchaus primären Eigenart liegt darin, daß nichts konstruiert ist, sondern alles sich von selbst so gefügt hat, weil Stoff und Gestaltung in der Konzeption des Schöpfers restlos zusammenfließen und somit eine Einheit bilden. Das absolut Notwendige dieser Musikdramatik wird dadurch erwiesen. So und nicht anders muß es sein — diese Empfindung drängt sich dem sich Einfühlenden auf, auch an Stellen, wo es der Komponist dem Hörer nicht leicht gemacht hat. Pfitzner schreckt vor keiner Härte zurück, wenn es gilt, eine Idee, einen Menschen, eine Naturstimmung musikdramatisch auszuschöpfen.

Die Pfitznersche Objektivität geht natürlich nicht so weit, alles Persönliche in den Gestalten dieser Opern zurückzudrängen und auszuschalten. Im Gegenteil! Eine tiefe Sehnsucht nach Erlösung vom Leid der Welt zieht durch seine Menschen, eine Sehnsucht, die mit der unsrigen manches gemeinsam hat. Das starke Gemeinsamkeitsgefühl, das die dramatischen Gestalten verbindet, bringt uns ja gerade die ersten beiden Werke wieder näher, nach der Verständnislosigkeit einer hoffentlich auf lange überwundenen Zeit. Nur ist alles Dramatische in das Innere verlegt, ins Innere der Menschen und ihrer Umwelt. An äußeren Effekten ist diese Musikdramatik arm und daher jedem, der diese Kunstform veristisch auffaßt, letzten Endes unverständlich. Um so reicher ist das innere Geschehen, aus dem dann in der konsequenten Durchführung einer Grundidee das eigentliche tiefe dramatische Erlebnis erwächst.

Ganz stark in dieser Beziehung ist der „Arme Heinrich", das erstaunlichste Frühwerk unserer gesamten musikdramatischen Literatur. Hier ist auf alles Aeußerliche von vornherein und mit vollstem Bewußtsein verzichtet. Die vier Menschen, die die „Handlung" erfüllen — zu ihnen tritt als Vertreter der geistlichen Welt im dritten Aufzug noch ein fünfter —, sind durch ein ungeheures inneres Erleben aneinander gebunden. Der Erlösungsgedanke als Anlage, Wesen und Ziel tritt in keinem andern Werk so rein zutage. Die Grundstimmung — düster, herb, quälend — ist musikalisch mit bewundernswerter Meisterschaft festgehalten. Die Befreiung wirkt dann um so überwältigender. Mannentreue, Eltern- und Kindesliebe, Aufopferung und Treue bis zum Tod — diese mittelalterlichen Lebensanschauungen sind hier musikalische Wahrheit geworden. Wenn es einen musikalischen Expressionismus gibt, ist er in diesem „Armen Heinrich" zum ersten Male „entdeckt" worden. Aber auch die Naturstimmungen stehen auf der Höhe der Schilderungen des Seelenzustandes. Heinrichs Frühlingstraum, Dietrichs Romerzählung sind in eine Flut von Wohllaut getaucht, und immer bleibt die Landschaft in Beziehung zum Menschen lebendig. Die strenge Klosterwelt Salernos ist ebenso eindringlich gezeichnet wie die starre Pracht der Alpen, und aus der Vertonung des Landes der Sonne strömte uns die deutsche Sehnsucht nach Italien wie aus Jahrhunderten aufgefangen entgegen.

Die Natur in ihrer phantastischen, märchenhaften Seite nimmt in der „Rose vom Liebesgarten", von Pfitzner nicht mehr Musikdrama, sondern romantische Oper genannt, den größten Raum ein. Wird im „Armen Heinrich" das Wunder des Glaubens verherrlicht, so ist es in der „Rose" das Wunder der Liebe, das alle Gegensätze einer göttlichen, gesetzlichen, harmonischen und einer heidnischen, zügellosen, grotesken Welt überbrücken soll und durch die Kraft der Musik trotz bedenklicher Schwächen des textlichen Vorwurfs (ebenso wie die makellose Dichtung zum „Armen Heinrich" von James Grun) auch überwindet. Ueber dem Vorspiel der „Rose", einem germanischen Frühlingsfest, liegt ein seltsamer Duft frühen Mittelalters ausgebreitet, der erste Aufzug ist *ein* Schwelgen in Waldesrauschen, Mondeszauber und Elfenschwärmerei, mit modernen Mitteln und von einem modernen Kopf gestaltet, und doch im echten Sinne romantisch, d. h. die Sehnsucht nach dem Unendlichen erschöpfend.

In dem lieblichen Idyll vom „Christelflein" wird das Wunderbare der Natur dann nochmals von Pfitzner in kindlich-märchenhaftem Sinne lebendig gemacht, und wenn auch die Synthese von Mensch, Gott und Natur in diesem Werk — wiederum wegen allzu offensichtlicher Schwächen der Dichtung Ilse v. Stachs — nicht restlos gelungen ist, so vermag doch der in sich vollendete erste Akt eine beglückende, uns den Kinderglauben an das Himmelreich zurückgebende Wirkung auszuüben.

Das Werk endlich, das Pfitzner den großen äußeren Erfolg gebracht hat, die musikalische Legende „Palestrina", ist in jüngster Zeit so oft und so ausführlich behandelt und gewürdigt worden, daß an dieser Stelle auf die vielen Abhandlungen aus berufener Feder (und vielleicht auch auf mein Regiebuch) hingewiesen werden darf. „Palestrina" ist das persönlichste Musikdrama Hans Pfitzners, ein Selbstbekenntnis, die Rechtfertigung seiner Kunst und des künstlerischen Schaffens überhaupt. Noch nie ward Schöneres und Tieferes über den musikalischen Schöpfungsakt, noch nie Eindringlicheres über das Verhältnis vom Künstler zur Welt gesagt. Auch hier ersteht die Legende aus der inneren Ueberzeugung vom Wunder der Kunst.

Ob uns der Meister endlich seine *komische* Oper schenken wird, nach der viele verlangen, ist heute noch unentschieden. Sein musikdramatisches Lebenswerk, das zum ersten Male im Zusammenhang in diesen Tagen von der Bühne des Württemb. Landestheaters in Stuttgart zu uns herüberklingen soll, besteht nicht aus einer Sammlung von Unterhaltungsstücken, sondern stellt eine Reihe von Festspielen dar, in denen das Spiel von Leben und Natur zur festlichen Erhebung emporführt und damit den eigentlichen Stil des Musikdramas wesentlich erfüllt.

Zum Streitfalle Pfitzner-Bekker.

Nachträgliches von *Arthur Seidl* (Dessau).

I.

„Meinungen trennen — Gesinnungen verbinden."
Goethe.

Heraus, zum Kampfe mit uns Allen!" — unter diesem, uns aus dem „Tannhäuser" ja nur zu wohlbekannten, Rufe schrieb alsbald ein Düsseldorfer Feuilletonist namens Otto Albert *Schneider* zur Sache, und er zog damals wahrlich nicht schlecht vom Leder. Wie viele gesinnungtüchtige Federn sind ihm seither nicht schon, bald mehr — bald minder heftig, darin gefolgt .... darunter auch solche von höchst gewichtigem Kaliber und gar bedeutsamstem Ansehen: ich erinnere nur an die Namen: Prof. Dr Carl Krebs, Prof. Dr Wilh. Altmann, Dr Adolf Aber, Dr Leopold Schmidt, Hans Teßmer, Paul Ehlers, Paul Schwers, Paul

Alexander Schettler, Hans Friedrich, Udo Rukser, Dr Karl Grunsky, Dr Konrad Huschke, Kalophilos, Hugo Kauder, Alfred Schattmann, Mart. Friedland, Adolf Diesterweg, Walter Dahms u. a., der ernst eindringenden und wahrlich nicht unfruchtbaren bezüglichen Studie von Dr Karl Blessinger (Stuttgart 1921) ganz gewiß nicht zu vergessen[1]. Nun, auch ich möchte eigentlich jenen Kampfruf an die Spitze meiner Erörterungen hiermit stellen, ein Gleiches im letzten Grunde wohl sagen. Allein ich will es doch beileibe nicht so herausfordernd tun wie jener „Reimar von Zweter", welcher ihn im „Sängerkrieg" — ans Schwert greifend und musikalisch von kriegslustigem Trompetenschalle begleitet — zuerst ausspricht, indem er das dort in die stattliche Versammlung zornig hineinwirft, sondern wünschte lieber die Rolle des mild-versöhnlich gestimmten, beiderseits ruhig zur Besinnung mahnenden und im Urteile womöglich gerecht ausgleichenden Wolfram von Eschenbach dabei zu übernehmen. . . . .

Vor allem gilt es da erst einmal, uns gemeinsam über die Person Paul Bekkers selbst einigermaßen ins klare zu bringen und über die hierin gegebenen Voraussetzungen zusammen näher zu „vernehmen". Denn es muß immerhin gleich hervorgehoben werden, wie dieser heute so viel angefochtene Musikkritiker — von dem ein Berliner Kollege(!) gelegentlich zu schreiben den traurigen Mut fand: „Da sitzt nun in Frankfurt a. M. so ein Lebewesen [!], spritzt Gift aus," „mit allen Mitteln demagogischer Rhetorik", die er „aus seinen Tintenfingern gesogen" rc. — wie der, sage ich, aus einem einfachen Orchestergeiger als strebsamer Autodidakt ohne alle „humanistische" Bildung, „akademischen" Grade oder Würden in wenig Jahren sich selbsteigen ganz erstaunlich dahin entwickelt hat, daß er heute als Schriftsteller von Ruf nicht nur auf voller Höhe der Wissenschaft selber steht, sondern diese ebensowohl umsichtig durchaus beherrscht als auch zusehens dankenswert sogar bereichert. Freilich er hat, als gewandter Essayist, auch seine — nun, sagen wir: „feuilletonistischen" Seiten. In meinen eigenen „Neuen Wagneriana" (Regensburg 1914; Bd. II, S. 513 ff.) steht u. a. zu Buche, daß ich gelegentlich einer seiner ersten Schriften (vom „Musikdrama der Gegenwart"; Stuttgart 1909) Veranlassung fand, in einem besonderen Artikel „Kulturfaktor oder Fragment?" diesem neuen, jungen Zunftgenossen recht ernstlich zu Leibe zu rücken und ihm seine Schwächen — um nicht zu sagen: Blößen — jedenfalls den „wunden Punkt" seiner damals erst nur an der Oberfläche bleibenden, mehr „zeitgemäß" zurecht gemachten Lehre haarscharf aufzuzeigen zu einer Zeit, da ein Hans Pfitzner noch lange nicht „aufgestanden" war — was denn, hier zu Anfang gleich festzustellen, vielleicht nicht so ganz unwichtig erscheinen mag. Um so entschiedener hat Bekker mir seither und nächstdem ganz entsprechende Hochachtung abzuringen vermocht: durch sein großes „Beethoven"-Buch nicht minder (was man auch dagegen anführen möge) als sein neueres, geschlossenes Werk über „Gustav Mahlers Symphonien", ganz insonderheit jedoch mit seinem „Deutschen Musikleben", einer wirklich erstrangigen Leistung des deutschen Musikschriftstellertums überhaupt — wie auch späterhin noch so manche seiner Gelegenheitvorträge, -schriften oder -studien nicht nur mein lebhaftestes Interesse erwecken mußten, sondern auch alle schuldige, fachgenossenschaftliche Wertschätzung fanden: literarische Leistungen von Wert und Belang, nach denen es wirklich nicht mehr gut angehen will, im „wegwerfenden Tone" Hans Pfitzners oder der „verächtlichen ‚Haut ihm!'-Weis'" einer journalistischen Rasselbande über den „Bekk-messer„ der „Frankfurter Zeitung" herzufallen, mit oder von ihm fürder noch zu reden! Ganz gewiß, der bewußte „Beethoven" hat, wie alle solche Werkanalysen mit ebenso subjektiven als fragwürdigen Erläuterungen, mancherlei, mit Händen greifbare, schwere Mängel an sich, und über des Verfassers Standpunkt im allgemeinen wie besonderen darin läßt sich sehr wohl noch rechten; aber es ist und bleibt doch ein recht ernst zu nehmendes, ebenso gehaltreiches als wertvolles Zeitbekenntnis zum Namen, zur Persönlichkeit wie Erscheinung Beethoven im Ganzen und bildet, rein psychologisch, jedenfalls eine einschneidende Etappe auf des Verfassers eigenem, gestreng aufbauenden und wiederum „persönlich" sich auswirkenden Lebenswege. (Dafür aber haben unsere „Schaffenden", denen wir gleichwohl in jeder Nuance ihres Werdens feinspürig stets nachgehen sollen, leider gar niemals irgendwelchen Sinn gehabt!) Und allerdings, das „Deutsche Musikleben" ruht, für ein reines Kunstempfinden doch etwas unliebsam betont, auf unbedingt demokratischer Grundlage, mit einseitigster Hervorkehrung der „Massenpsyche" (nach dem erfrischenden Worte Prof. Dr. E. Holzers: früher schlicht „Saubande" geheißen!). Wenn Pfitzner diese Wurzel Bekkerscher „Weltanschauung" insbesondere ausgegraben, unters kritische Mikroskop genommen, vorsätzlich gerupft und zerzaust hätte, es ließe sich beim von Haus aus aristokratisch gesinnten Künstler allenfalls ja noch verstehen. Dann aber mußte er selber ganz anders ausgerüstet, wesentlich besser in diesen Dingen wohlbeschlagen, damals auf die Plattform treten; denn gerade dieser Bekker-Band ist ein gedrungener Gedankenbau von bedeutsamster, eindrucksvoll starker, just eben auch in der Form bewundernswerter Gestaltungsgabe und bildet zudem den wagemutigen ersten Versuch einer Art von „Soziologie der Tonkunst", der seit Friedrich v. Hauseggers genialer Forderung einer „anthropologischen" Einbeziehung auch der „Naturgeschichte von Publikum und Kritik" in alle Kunstbetrachtung, auf dem natürlichen Entwicklungsgang unserer deutschen Aesthetik schon lang am Wege lag, aber nun doch einmal ausgearbeitet, geformt und zutage gefördert werden mußte, ... also immerhin so etwas wie „Potenz", kurz einen Gegenstand des Neides für Alle vorstellen darf, die ihn eben nicht geschrieben, gewagt, geschafft noch geleistet haben. (Lediglich Dr Paul Marsop, Dr Karl Storck und Dr Karl Blessinger brauchten sich davor nicht zu verstecken und hätten ihrerseits noch ein Recht gehabt, da zu urteilen und — zu verdammen, was gerade sie aber wohlweislich nicht taten. Und so ging's bezw. steht's dann noch — während das Broschürchen von der „Neuen Musik" (Berlin, 1919) leider wieder etwas gar zu leicht obenhin streifend, allzu „feuilletonistisch" m. Er. schon geraten war, nicht minder auch der „Franz Schreker" (Berlin 1919) Spuren davon einstweilen erst zeigte und selbst der Essay seiner Feder von „Deutscher Musik" anregend und gehaltvoll, aber doch kaum überall haltbar sich erweist —, steht's, sage ich, mit seinen doch recht vielsagenden Vorträgen wieder: „Die Symphonie von Beethoven bis Mahler" (Berlin 1917) und „Die Weltgeltung der deutschen Musik" (Berlin 1920) — bedeutsam tonangebend, doch immerhin ein Gemengsel noch von hörenswert Wahrem und verdächtig Schiefem, ein Schunkeln, Schaukeln und Schillern mitunter zwischen wissenschaftlicher Theorie und blendendem Schein einer mehr geschmackvoll zugespitzten, denn allseits gediegen begründeten und wirklich durchgeführten Darstellung, bei durchaus „gemischten Gefühlen" im Lesen; wohingegen seine zuletzt ausgegebene Essayssammlung „Kritischer Zeitbilder" (Berlin 1921) auf alle Fälle ein ungemein schätzbares, höchst respektables und durchaus streng sachliches Lebensbekenntnis des Kritikers Paul Bekker für uns wieder darstellt, in dem nunmehr auch jener verwickelte Streitfall wie in geschichtlicher Entrückung allbereits mit nachzuklingen kommt, so daß er sich auch ungleich ruhiger, ohne natürliche Erhitzung heut' überschauen lassen mag — selbst des auf alle Fälle anregenden und gut übersichtlichen Leitartikels „Zeitwende", im ersten Hefte der erfreulicherweise wieder auferstandenen „Musik"-Zeitschrift jüngst, schließlich nicht zu vergessen!

Nun aber hab' ich doch „zwei Fragen für dich allein, mein Bruder" (in litteris) auf dem Herzen; denn jetzt gilt es vor allem erst einmal, reinen Tisch zu machen, und es ist wahrlich die allerhöchste Zeit, bei dem greulichen Wirrwarr unserer Tage, daß die Bahn tunlichst glatt alsbald wieder geebnet erscheine! Wie weiland Zarathustra also werfe ich meine

[1] Bekker kann sich immerhin gratulieren zu, Pfitzner aber mag sich wohl vorsehen vor diesem Kritiker, der mit unerbittlicher — um nicht zu sagen: unwiderleglicher — Gründlichkeit rein methodologisch die Denkfehler des Künstlertums überhaupt bloßlegt, ganz im allgemeinen zugleich aufzählt und streng sachlich mit vorrechnet!

Haupt- und Grundfragen „gleich einem Senkblei in deine Seele, auf daß ich wisse, wie tief sie sei". Und diese beiden, so tief greifenden „Gewissensfragen" der Zeit, „coram publico" aufzuwerfen bezw. zu beantworten, — sie lauten, kurz und bündig hier angebracht, folgendermaßen: I. Wenn Bekker so gerne von der „gesellschaftbildenden Kraft der Musik" spricht und hierbei gelegentlich auch das „Volk" streift — meint er das nun im Sinne von „Kultur" oder „Zivilisation"? ist es ihm eine Volksgemeinschaft der innerlichen „Gemeinde"-Bildung oder nur ein Zufalls-„Publikum" der möglichst gemischten Nationen? Das will sagen: hat es genau besehen zu gelten als „Inbegriff aller derer, die eine gemeinschaftliche Not empfinden" oder aber nur als zusammengewürfelte „Gesellschaft" „derjenigen, welche eine gemeinsame Not [vorübergehend vielleicht, und diese oft nicht einmal] leiden"? Schon um 1911 (vgl. meine „Neuen Wagneriana", a. a. O.) habe ich ihm diesen Generaleinwand mit näherer Begründung entgegengehalten, ohne daß mir bislang eine öffentliche Antwort hierauf bekannt geworden wäre. — Und II.: Wenn derselbe Bekker von der „Weltgeltung der deutschen Musik" (immerhin sehr lesenswert und höchst fesselnd für den, der solches Gebiet nicht von vorne herein nur mit Scheuklappen angetan betrachtet) handelt und wenn er im Verlaufe dieser Erörterungen des öfteren von „internationalen Bindungen" der Kunst oder „ausgleichender Wirkung der Musik" redet, dabei aber ausdrücklich, klar und bündig doch hervorhebt: „Dazu bedarf es einer Kunst, die in sich bereits Gegensätze überwindet und verschmilzt — nicht im Sinne der kosmopolitischen Charakterlosigkeit eines Meyerbeer, sondern im Geiste der allmenschlichen Geltung der Klassiker", so auch wieder von dem „gewaltigen Genie" spricht, das die „völkischen Antriebe bis zur Höhe einer starken allgemein menschlichen Empfindung" steigert, und hierzu die denkwürdigen Sätze noch niederschreibt: „Internationalität unter Verleugnung des nationalen Grundsinnes konnte wohl blendende äußere Erfolge erzielen, niemals jedoch eine künstlerische Wertbereicherung im absoluten Sinne ergeben. Solche war nur einem Künstler möglich, der, bewußt aus nationalem Musikempfinden schöpfend, dieses wieder zu übernationaler Größe und Tragfähigkeit zu steigern, es in seiner tiefsten menschlichen [besser vielleicht: menschheitlichen!] Bedeutung zu erfassen und es dadurch allgemein begreiflich zu machen vermochte" . . . . . . warum denn wohl formuliert er seine eigene Frage (auf S. 40 der Broschüre) nun wieder so: „Wo ist heute die Musik, die schöpferische Kraft genug in sich trägt, um sich der Aufgabe internationaler Bindungen für Gegenwart und Zukunft unterziehen zu können?" (statt, übereinstimmend mit oben, den Begriff „übernationaler" hier doch anzuwenden)? Und liegt hier dann noch eine Art von Fehlbegriff etwa nur bei ihm vor, so daß wir alle seine Ausführungen, das Wort „international" also jedesmal, im Sinne von „übernational" füglich verstehen dürfen?

Das ist und bleibt in der Tat gegenwärtig die große Haupt- und Grundfrage; von ihrer befriedigend richtigen Beantwortung (durch uns Alle) wird sämtliches Uebrige mit der Zeit durchaus abhängen! Sagst Du nämlich grundsätzlich und freudig „Ja!" zu dieser meiner Fragestellung an sich, wennschon etwa mit kleinen Einschränkungen und noch leichthin abweichenden Schattierungen des persönlichen Urteils (zumal auch im Falle Wagner), dann so läßt sich getrost miteinander weiter reden, aber auch weiterhin noch verständigen, und Du wirst mich gegen eine Welt von eifernden Widersachern collegialiter an Deiner Seite finden, um Dich, Deine im Grunde gute Sache, Deine beherzigenswerte Forderung wie aufklärende Lehre freudig-tatkräftig mit zu vertreten; denn ich müßte nicht der Verfasser des „Modernen Geistes in der deutschen Tonkunst" von 1900 sein, um nicht zu empfinden, daß Du jetzt einen ganz ähnlichen notwendig zeitgemäßen Vorstoß zwischen den Parteien (wie ich damals zwischen Wagner und Nietzsche-Strauß) geführt hast. Keinen Augenblick werde ich dann auch erst zögern, selbst gegen einen großen Schaffenden wie Hans Pfitzner mich zu wenden und ihm alsbald zu sagen, was auch dem Verehrten zu bedeuten in diesem Falle leider unbedingt not tut. Antwortest Du mir aber mehr-minder ausweichend oder gar mit einem entschiedenen „Nein!" gänzlich fremder Grundrichtung und Gesinnung, dann so achte und wertschätze ich sicherlich die stets tapfere Gewissenhaftigkeit Deiner persönlichen Ueberzeugung, aber unsere Wege hätten sich alsbald für dauernd getrennt und endgültig doch wohl von einander geschieden; ich müßte — so unsäglich leid es mir ohne Zweifel auch täte — mich zum Chorus Deiner zum Teil grund-nationalistischen wie stock-antisemitischen Gegner wider Willen schon schlagen, obwohl ich — offen gestanden — mich in dieser Gegend von mehr „Gesellschaft"- als gerade „Geschmack-bildender" Kraft heut' unwohl genug zumeist befinden möchte[1]. Allein, darauf kommt es jetzt und fürderhin, mein' ich, ganz entschieden doch an: daß wir seßhaften „Weltbürger" und globetrottenden „Weltbummler" (wie man's in gutem Deutsch geben könnte) haarscharf erst einmal unterscheiden lernen und „International" (zwischenstaatlich, haltlos unter den Völkern herumschweifend) von „Uebernational" („übervölkisch" steigernd, über-deutsch „menschheitlich" gerichtet) — nicht nur für die Kunst — endlich genauest zu trennen wissen[2]! Ja, ich gebe mich sogar der zuversichtlichen Hoffnung dabei hin, Manche der Unseren mögen es mir dereinst nochmal erkenntlich vielleicht gedenken, mit allem gebotenen Nachdruck, aber auch notwendigen Vorbehalte solche Klärung über das Zeitproblem in unserem Sonderfache beherzt angestrebt zu haben; denn so oder so scheiden sich nun einmal künftighin die Geister — und es ist wirklich aller gegründete Anlaß dazu, sich hierin ganz unzweideutig klar jetzt „auszukennen"!

Dazu freilich muß ich schon ein klein wenig weiter nunmehr noch ausholen: bildet es doch einen öffentlichen Unfug nachgerade, welch' „Schindluder" heutzutag' allbereits mit dem Begriffe „national" überhaupt in deutschen Landen und zumal in Sachen unserer engeren Zunft getrieben wird. — „Ich bin anders als mein (auf einem anderen Breiten- oder Höhengrad der Weltkugel) geborener bezw. lebender Nachbar!" — das kann füglich ein jedes Volk, es soll sogar ein Jeder von sich getrost sagen und so es auch halten; es ist dies ein nur billiges Naturgesetz, denn Gott der Herr hat schließlich alle zusammen so eigenartig-verschieden wohlweislich erschaffen; er wird auch schon wissen, warum er uns (wie seinem Dr. Faust den Mefisto) die Juden als „Sauerstoff" zur Seite gegeben hat, und „in unsres Vaters Hause sind (eben nun einmal) gar viele Wohnungen" — es bleibt zugleich also nicht nur mein gutes Recht, sondern ist selbst meine ausgesprochen-ernste Pflicht, dieses mir vom Schöpfer zugewiesene Gebiet als Deutscher fruchtbar auch anzubauen und solche urwüchsige Art im Rate der Völker nutzbringend zu pflegen, um sie charaktervoll in die Wagschale zu werfen und zum Weltkonzerte der Menschheit den Eigenton beizutragen oder den Sonderakkord darin mit anzuschlagen. Der Widersinn beginnt erst und die Gefahr eines blindwütigen „Chauvinismus" ist dann sofort heraufbeschworen, so bald Einer dreist behauptet: „Ich bin natürlich weit besser als mein Nachbar!" und wenn wir uns auf einmal einbilden: wir seien das von der Vorsehung ganz besonders „auserwählte Volk". Merkwürdig, daß gerade unsere antisemitischen Nationalisten in diesen

[1] Hatte ich doch schon als Feuilletonleiter des Organes der sächsischen Reform-Partei, der „Deutschen Wacht", in den 90er Jahren ausdrücklich betont: „Wenn meine Herren Kollegen über dem Strich auf den Stammbaum zu sehen pflegen und sogar nach der Wurzel graben — ich halte mich grundsätzlich nur an die Früchte; sind die nun gut und wohlgeraten, so wird es mich nicht hindern, sie anzupreisen und zu ernten, auch wenn sie zufällig 'mal von jüdischem Safte herkommen sollten, — erweisen diese sich aber als schlecht und oberfaul, dann freilich soll mich rein gar nichts abhalten, Deutsche vor ihnen zu warnen und sie mit dem rechten Namen alsbald zu belegen, wenn nun auch 10 christliche Taufzeugnisse dazwischen liegen mögen!"

[2] Selbst bei Dr. Blessinger oder Prof. Dr. Adolf Weißmann („Die Musik in der Weltkrise"; Stuttgart-Berlin, 1921) findet sich noch kaum diese einzig mögliche Unterscheidung, und eben darum rede ich hier, zumal ich anderen Ortes gar zu leicht wieder falsch aufgefaßt und mißverstanden werden könnte.

alttestamentlichen Grundfehler fortgesetzt wieder verfallen, den sie doch lieber den befehdeten, bestgehaßten „Fremdlingen" gerade überlassen müßten, wenn anders sie folgerichtig zu denken vermöchten (daher man denn auch an den Echtheit-Kern ihres „Anti-Judaismus" ganz und gar nicht recht glauben kann, im Gegenteil sie eigentlich als die vom „jüdischen Geist" gerade Verdorbenen frischweg einmal ansprechen muß, als die „verkappten Juden" unter den waschechten Deutschen erst recht wohl bezeichnen dürfte)! Hat man nun auch vielfach schon von „Weltgefühl" oder „Weltgeltung" in Kunstdingen gesprochen, so erscheint dies immerhin nur allzu leicht mißverständlich und bedarf dringend der näheren Aufklärung; es mag klipp und klar hierzu einmal betont sein, daß der gleichen allein durchaus noch nichts austrägt, zumal für Leben, Kunst wie Kultur eines Volkes nichts wirklich fördern kann noch besagen darf. Der wahrlich taugt rein gar nicht auch für das höhere Dasein, der keinerlei Sinn mitbringt, oder jemals aufzubringen weiß, für das angestammte engere Heimatland, darauf er geboren und gewachsen, für den Erdboden, auf den er von seinem Schöpfer nun einmal verpflanzt und gestellt ward, von dem er ausgegangen ist und aus dem er seinen Lebensaft zuerst gesogen hat: hier sind wirklich die starken „Wurzeln" seiner eigensten „Kraft". Ebenso sicher ist, gleich sehr gewiß bleibt aber auch, daß sich allenthalben stufenweise — vom Erd- und Pflanzen- über das Tierreich hinweg bis zum gottähnlichen Menschen empor — die Weltgeschöpfe von jenem Erdboden, mit welchem sie ursprünglich verwachsen waren und mehr oder minder enge verbunden doch zusammenhingen, in der Zeit nun weg- und hinaufentwickeln bei immer leichterer Beweglichkeit, stets wachsender Freizügigkeit und zunehmender Unabhängigkeit von jener erdgebundenen Scholle, zu immer reineren Sphären auf diesem, uns zum Dasein nun einmal dauernd angewiesenen, Erdenrunde. Ja, wie eben schon der einzelne Baum aus der Wurzel, die ins Erdreich tief hinabreicht und aus diesem ihre Nahrung zieht, sich zur Wipfelkrone mehr und mehr reich entfaltet, die alsdann doch von der allgemeinen Umwelt-Luft mit gespeist wird, von allseitigem Sonnenlichte die Regelung ihres Auslebens empfängt und schließlich sogar stolz, wie darüber hinaus, „Himmel-an" aufwärts strebt: so, und nicht anders, mag denn auch in allem gesund-natürlichen (d. h. organisch sich auswirkenden) Leben der Menschen wie Völker hienieden die Entwicklung herauswachsend vom Grunde zum Ziele, von Natur-Wurzel zur Menschheit-Krone führen; muß Real-Ursprung und Ideal-Entfaltung dabei jederzeit wohl unterschieden bleiben und darf die letztere über dem ersteren gar nie vernachlässigt werden, geschweige denn jemals vergessen sein. Also: kann und wird auch unser „Weg der Kultur" nicht etwa umgekehrt vor sich gehen, der Pfad zur Menschheit (Humanität) hin doch nicht plötzlich wieder das Erdreich nur allein suchen, die „Wurzel" gegen die „Krone" sogar betonen und hervorkehren dürfen — kurz, Tierreich gegen Menschheit wieder „ausspielen" wollen. Und jedenfalls ergibt erst eine ausgleichende Wechselwirkung von „Wurzelgefühl" und „Schwungkraft", zwischen „Vaterland" und „Welt" die geeignete, fruchtbar-ersprießliche und einzig bekömmliche, dann aber auch wahrhaft vernünftige, allein menschenwürdige und zuletzt echt menschheitliche Resultante in allem: zunächst also den (von Nietzsche mit der Diogenes-Laterne gesuchten) „guten Europäer" im Deutschen von heute. Der allerdings ist dann weder „anational" noch „international" — wohl aber darf er sich mit Fug als „übernational" alsbald empfinden und gerechterweise so auch immerdar bezeichnen! Und es ist demnach gar nicht wahr, daß „Kunst", die auf diesen Ehrennamen Anspruch macht, jemals „international" sein könnte; denn das hieße sie von vorne herein völlig wurzellos machen, ihr Dasein ohne jede Bodenständigkeit zum haltlosen Schweben zwischen Himmel und Erde, zu einem Hangen in der leeren Luft verurteilen, — wir sollten daher wirklich jetzt nachgerade mit diesem grundfalschen Begriff und arg irreführenden Vorurteil endlich einmal glattweg aufräumen. Unklarer Kopf, der man dabei war, meinte man's wahrscheinlich im Wesentlichen mehr „politisch"[1], indem man damit grundsätzlich heischte — und da schlagen wir sofort herzhaft mit ein: sie sei gerade unpolitisch zu nehmen und sollte nicht etwa garstige Politik treiben, darin (in der „häßlichen" Abgrenzung) vielmehr stets besser zwischen und am allerbesten eben nun über den Parteien stehen! Aber ein Volk soll sich nur auch nicht einfallen lassen oder gar aufdringlich behaupten und selbst vorherrschend beanspruchen, Kunst und Kultur der gesamten Weltentwicklung für sich allein in Erbpacht genommen zu haben, — „übernational", d. h. über die völkischen Schlagbäume hinweg Brücke schlagend (darin wären wir — glaub' ich doch — Alle einig) muß hohe Kunst letzthin unter allen Umständen sein!...



Hans Pfitzner.

Dürfen wir anders Paul Bekker auf dieser Unterlage verstehen bezw. zu würdigen kommen — nun, so ist die Sache ja durchaus richtig und vollkommen in Ordnung; und der Ausklang seiner in Rede stehenden Vortragsbroschüre scheint mir sogar deutlich dafür zu sprechen, wenn er da zusammenfassend schließt: „Wir müssen lernen, die Grundkräfte der Bewegung zu erfassen, innerhalb deren wir stehen, frei von Eitelkeit, von Selbstüberheblichkeit, vom Gedanken des Eroberertums, aber auch ohne falsche Bescheidenheit. Gerade in Dingen des Geisteslebens und der Kunst ist Gewalt und Zwang noch weniger möglich als auf anderen Gebieten. Weltgeltung ist ein schönes Wort, und es ist ein stolzes Bewußtsein, denken zu dürfen, daß die deutsche Musik die innere Kraft dazu hat. Aber sie wird diese Kraft nur dann üben und wirksam machen können, wenn sie und wenn wir Alle erkennen, daß Weltgeltung nicht Beherrschung, sondern Erfassen und Durchdringen der Geister bedeutet. Darin ruhte die Größe der deutschen Musik in der Vergangenheit, und nur darin kann sie auch in der Zukunft beruhen." Aber, wie gesagt, ganz sicher ist es noch nicht, daß wir ihn so auch richtig deuten und seinen Sinn klärlich erkennen, denn so manche Wendungen dicht daneben klingen zum mindesten wieder arg mißverständlich oder doch zweifelhaft. Und so erheben wir denn abermals, zum letzten Male, die Frage: „Ist S. 40 Deines Vortrages (und überhaupt diese ganze Broschüre) international gemeint oder aber übernational auszulegen?" Heraus mit dem Flederwisch! Wir müssen wissen, woran wir miteinander sind, •

[1] Einzig eigentlich nur bei Dr. Jos. A. Dasatiel („Kunst und Politik"; „Musikbl. d. Anbr." III, 3) kam dies ganz klar und unzweideutig einmal heraus.

und ob ein bekannter Berliner Senator-Professor[1], der sich auch über Liszt einiges Erkleckliche leistet, bei seinem „Krebsgange“ (Motto: „Wach' auf, es nahet gen dem Tag!“) Bekker überhaupt „durchaus international gerichtet“ nennen durfte. (Schluß folgt.)

[1] Vergl. hierzu auch Richard Wagner „Ges. Schriften und Dichtungen“ (Leipzig, 1883); Bd. X, S. 231.

Aufführungen mittelalterlicher Musik.

Karlsruhe, 24.—26. September.

In den neugeordneten Räumen altdeutscher Meister in der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe fanden Vorführungen von Musik aus dem Zeitalter der Gotik statt. Der Grundgedanke der Veranstaltung war der, Werke der bildenden Künste in dem geistig-künstlerischen Zusammenhang ihrer Zeit wirken zu lassen. Drei Abende vermittelten Gaben der musica ecclesiastica, musica composita und musica vulgaris mit eingelegten Lesungen von literarischen Werken der zugehörigen Sphären. Ein einleitender Vortrag von Prof. Dr. Gurlitt (Freiburg) über „Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Gotik“ gab die Grundlagen für das Verständnis. Die musica ecclesiastica, der „gregorianische Choral“ wurde ausschließlich vom Klerus gepflegt und hatte rein sakrale, gottesdienstliche Bedeutung. Der Form nach herrscht reine Einstimmigkeit, wechselnd von Vorsänger und Chor vorgetragen. Die musica composita will an Stelle der laus deo die delectatio hominum; sie ist die eigentliche Kunstmusik, die das gebildete Laienelement übernimmt. In ihrem Bereich tritt die Mehrstimmigkeit auf, während die Instrumente (wenigstens in der Frühzeit) noch ausgeschlossen bleiben. Die musica vulgaris schließlich „soll“ das angeborene Unglück der Menschen mildern. Hier haben die Spielleute das Wort mit ihren Fideln, Leiern und Pfeifen, mit ihren Tänzen und Liebesliedern.

Die Aufführungen wurden bestritten von Mitgliedern des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg (Prof. Dr. Gurlitt), von dem auch das gesamte Notenmaterial und dessen Bearbeitung stammte, und einem kleinen Kammerchor Karlsruher Musikfreunde unter Leitung von Dr. Curjel. Der erste Vorsänger der Benediktinerabtei Maria Laach führte die gregorianischen Choralgesänge an. Die in allen Teilen sorgfältig vorbereiteten und wohlgelungenen Aufführungen gaben starke, lebendige Eindrücke der Kunstübung einer großen Epoche deutschen Geisteslebens. Die Veranstaltung hat als erster umfassender Versuch einer Erschließung der Musik der Gotik zu gelten. Dr. H. E.

Die Rheinhessische Musikwoche.

In der guten, alten Zeit durften wir Rheinhessen tüchtig Steuern bezahlen, und die Darmstädter erfreuten sich edler Kunstgenüsse. Die Neuzeit hat auch hier Wechsel geschaffen, denn seit drei Jahren besucht uns nicht allein die „Hessische Wanderbühne“, die auf eigenem Lastauto Szenerien, Bühnenausstattung und alles mitführt, was zu stilreinen Aufführungen der klassischen und neuzeitlichen Meisterwerke gehört, sondern Herr Generalmusikdirektor Michael Balling bringt sein ganzes Orchester herüber, eine auserwählte Künstlerschar, um aus dem Munde der Meister uns die Botschaft zu bringen, daß Mutter Germania ihre Kinder im besetzten Gebiet nicht vergessen hat. Dieser Gedanke des Nichtvergessenseins wird von der rheinhessischen Bevölkerung dankbar anerkannt und äußerlich durch sehr starken Besuch der Konzerte beglaubigt.

Von den von Herrn Musikdirektor Balling vorgesehenen acht Konzerten mußte das zweite Mainzer Konzert, in dem gemeinschaftlich mit dem städtischen Orchester Mainz unter Leitung des Herrn Generalmusikdirektors Albert Gorter Beethovens Sechste und Richard Strauß' „Alpen-Symphonie“ zur Aufführung kommen sollte, wegen der Walter Rathenau-Gedächtnisfeier ausfallen. Das erste Konzert, unter Mitwirkung des Städtischen Orchesters Mainz, gab den Mainzern die seltene Gelegenheit, Bruckners Symphonie Nr. 3 (d moll), Mozarts Symphonie Nr. 41 (C dur) und Strauß' „Don Juan“ in doppelter Besetzung zu hören. Für das Wormser Konzert waren des auf den Schlachtfeldern von Galizien frühverstorbenen, vielversprechenden Wormser Komponisten Rudi Stephans „Musik für Orchester“ und Bruckners „Dritte“ vorgesehen. Zwischen beiden Orchesterstücken sang Frau Johanna Hesse vom Hessischen Landestheater Lieder mit Orchester des in Darmstadt ansässigen Arnold Mendelssohn, und Kammermusiker Hugo Andreae wartete auf mit d'Alberts Konzert für Violoncello mit Orchester. Nun kamen die kleineren Städte Alzey und Oppenheim mit gleichem Programm, das, da keine genügend großen Konzertsäle vorhanden sind, in der Kirche stattfand und dem Charakter des Raumes Rechnung trug. Das Orchester spielte das Vorspiel zu „Lohengrin“, Adagio aus der „Neunten“ von Beethoven und Richard Strauß' „Tod und Verklärung“. Dazwischen sang Frau Hesse das Gebet der Elisabeth aus „Tannhäuser“, Rezitativ und Arie „Ergo interest“ von Mozart und als Beigabe folgte Johanna Senfter: Sonate (a moll) für 2 Solo-Violinen (Konzertmeister Drumm und Schnurrbusch) und kleines Orchester. Reichhaltiger war das für Bingen bestimmte Programm, das Richard Strauß' „Don Juan“ und Brahms' I. Symphonie enthielt mit Liedern von Arnold Mendelssohn wie in Worms und dem von Hugo Andreae gespielten Konzert für Violoncello von Eugen d'Albert. Den Beschluß der „Rheinhessischen Musikwoche“ machten 2 Konzerte in den Orten Nieder-Ingelheim und Wörrstadt mit gleichem, mit Rücksicht auf die Landbevölkerung zusammengestelltem Programm, enthaltend: Mendelssohns „Sommernachtstraum-Musik“, Johann Strauß' „Kaiser-Walzer“ und Wagners Ouvertüre zu „Rienzi“. Dazwischen sang Frau Kuhn-Liebel (Alt) Volkslieder von Friedrich Brückmann mit Harfenbegleitung (Franziska Fischer) und Herr Andreae spielte zwei Sätze aus Haydns Konzert für Violoncello und Orchester.

Zusammenfassend muß festgestellt werden, daß diese Konzerte Ereignisse von einschneidender Bedeutung sind. Der Bevölkerung zum Teil musikarmer Städtchen wurden damit Werke unsrer großen Meister in mustergültiger Weise dargeboten, eine Sache, die nur eine opferbereite Regierung unternehmen kann. Nicht allein in politischer Hinsicht, sondern noch viel mehr nach der künstlerischen Seite hin waren diese sieben Veranstaltungen ein einziger Erfolg.

Fritz Erdmann (Alzey).

Bach-Reger-Feier in Heidelberg.

25.—29. Oktober 1922.

Heidelberg ist seit langem eine besondere Pflegestätte für die Werke Bachs und Regers. Philipp Wolfrum, der einstige unumschränkte musikalische Generalissimus der Neckarstadt, der hier in zähem Schaffen umfangreiche Kulturarbeit leistete, die nicht nur einem kleinen auserwählten Kreis, sondern dem Volke zu gute kam, hatte seine ganze Kraft in der Hauptsache dem großen Altmeister und dem ihm innig befreundeten zeitgenössischen Tonsetzer, der ihm in so vielen Konzerten mit Rat und Tat zur Seite stand, gewidmet. Beide, Wolfrum und Reger sind inzwischen heimgegangen. Aber Ankündigung und Programm des groß angelegten Festes ließen erhoffen, daß man die ersprießliche Arbeit Wolfrums fortzusetzen gedachte. Leider erwies sich das bei näherem Zusehen als Trugschluß; die einem ruhigen, zielbewußten Gedeihen hinderlichen zersetzenden Kräfte der Nachkriegszeit haben sich auch im Heidelberger Musikleben ausgewirkt. Der starke Wille eines leitenden, tonangebenden und von allen Faktoren anerkannten Kopfes kam nicht zur Geltung, man spürte Zersplitterung und Unzulänglichkeiten im Organisatorischen wie im Künstlerischen. Wie wäre es sonst bei einem seit langem angekündigten Fest möglich, daß Regers Sinfonietta, die es einleiten sollte und manchen nach Heidelberg gelockt hatte, um sich das so selten gespielte Werk anzuhören, im letzten Augenblick abgesetzt wurde, einfach, weil man es ohne Kenntnis der Partitur ins Programm aufgenommen hatte und zu spät erkannte, daß man (Dirigent oder Orchester? oder beide?) nichts damit anzufangen wußte; wie wäre es sonst möglich, daß neben Radig und Poppen noch ein Herr als Festdirigent für das Bach-Konzert ausersehen war, der zum ersten Male in seinem Leben vor einem Berufsorchester stand und den die Solisten für ihre Konzerte als Orchesterbegleiter ablehnten! Das „historische Konzert“ hing an einem Faden, da das Cembalo erst im letzten Augenblick eintraf und der hervorragende Arno Landmann, der beim Stuttgarter Reger-Zyklus die fis moll-Variationen mit unvergleichlicher Kunst hatte erstehen lassen, mußte, anstatt sich der Gestaltung dieses gewaltigen Werkes ganz hinzugeben, mit den Tücken einer schlecht funktionierenden Orgelmechanik kämpfen. Alles in allem: man braucht eben für besondere, große Unternehmungen (und als solche sollten doch Musikfeste gelten, soll sich der Begriff nicht völlig entwerten und zu einem Warnungssignal werden), für die man die Oeffentlichkeit aufruft, einen leitenden Kopf und nicht — wie das hier der Fall sein soll — einen Zopf.

Glücklicherweise boten die Solisten und das Chorkonzert unter Hermann Poppen mehr als Entschädigung für diese Unzulänglichkeiten. Voran Adolf Busch, der einen wie immer weit, weit hinaushob über die Misere des Alltags, über die Niederungen des üblichen Musikbetriebes, der einen für Stunden wieder an die reinen Quellen schöpferischer Kraft und Schönheit führte. Welch ein gottbegnadeter Künstler! Hier verschwindet jeder Begriff von Können, Technik, Nachschaffen hinter der Glut und Größe eines Mannes, der in wahrhaft neuschöpferischer Kraft die Werke Bachs und Regers vor einem immer wieder neu, von heißem Leben erfüllt, erstehen läßt. Wie er die Werke völlig (nicht nur von der Violinstimme her) beherrscht, bewies er in der Generalprobe des Bach-Konzertes, in der er (aus dem oben mitgeteilten Grund) als Dirigent für das Violin- und das Klavierkonzert einsprang und sie mit erstaunlicher Beherrschung der Partitur durchstudierte und leitete. Der junge Rudolf Serkin ist sein ebenbürtiger Begleiter und ein ihm in der Größe und Kunst der Gestaltung verwandter Solist: ein Reger-Spieler bedeutendsten Formates. Zwar holt er aus den ernsten, feierlichen, pathetischen

Teilen der Regerschen Werke (so z. B. in der fis moll-Sonate für Viol. u. Kl. Op. 84) noch nicht das letzte an Melos heraus, versteht den Ton noch nicht so zu kneten und zu modellieren, wie es einem von Regers unvergleichlichem Spiel her im Gedächtnis ist; aber seine überraschend reife, gewaltige Interpretation der Bach-Variationen Regers (Op. 81) zeigt doch schon, was wir von Serkin zu erwarten haben. Das technisch von ihm vollendet gespielte Bachsche Klavierkonzert in d moll wurde in seiner Wirkung durch zu rasches Zeitmaß beeinträchtigt; im übrigen erwies er sich auch an dem Bach-Abend in der diskreten Behandlung des Flügels und der prächtigen Anpassung an Violine (Adolf Busch) und Flöte (Max Schmiedel) im Tripelkonzert als Musiker von Rang.

Den Reger-Liedermorgen bestritten Dr. Wolfgang Rosenthal (Leipzig) und Henny Wolff (Bonn); beide stimmlich hervorragend, der Baritonist allerdings im Vortrag tiefer schürfend als die Sopranistin. Als vortrefflicher Begleiter: Hermann Poppen. Dr. Rosenthal zeigte zudem seine große Kunst in Regers herrlichem „Hymnus der Liebe“ für Bariton und Orchester Op. 136 und der Bachschen Kantate „Ich habe genug“, Henny Wolff hinterließ mit dem Vortrag Bachscher Gesangswerke einen sehr guten Eindruck.

Das Fest leitete ein Orchesterkonzert mit Werken Regers unter Leitung Paul Radigs ein. Radig ist ein gewandter, mit dem Orchester (einem sehr tüchtigen Instrumentalkörper, dessen Violinchor man freilich mehr Glanz und Fülle wünschte) innig vertrauter Dirigent, der aber zu Reger kein näheres Verhältnis hat. Ballett-Suite (anstatt der Sinfonietta) und Symphonischer Prolog kamen technisch einwandfrei heraus, aber in der Suite vermißte man die Delikatesse, den Humor (Harlequin!) und die rechte Pointierung, für den zyklopischen Prolog fehlte es an Kraft und Leidenschaft; die tragischen Ausbrüche des Höhepunktes gingen verloren. Viel tiefer führte einen Hermann Poppen im Chorkonzert in das Wesen Regerscher Kunst hinein. Freilich hat er auch als Assistent Wolfrums und Schüler Regers an der Quelle geschöpft, ist also innig vertraut mit dem Stil Regers und beherrscht die Werke bis ins Kleinste. Davon gaben seine Leistungen ein sehr schönes Zeugnis und man fragt sich verwundert, warum man nicht ihm die musikalische Leitung des ganzen Festes übertragen hat. Den „Römischen Triumphgesang“ brachte er mit frischem Schwung, ohne äußerliches Gelärme heraus; eine mächtige, eindrucksvolle Krönung des ganzen Festes aber schuf er mit der Wiedergabe des 100. Psalms, in der ihn Fritz Lehmann an der Orgel, das Orchester und der Chor mit vollster Hingabe unterstützten. Der Chor hielt sich vortrefflich, nur im Sopran fehlte es an Leuchtkraft. Auch in der Orchesterbegleitung zeigte sich Poppen als denkender und gewandter Dirigent, der auch ohne Orchesterprobe mit dem Sänger in Regers „Hymnus der Liebe“ sich seiner nicht leichten Aufgabe sehr fein entledigte.

Ein mit warmen, verständnisreichen Worten zu Max Reger als Mensch und Künstler führender Vortrag Dr. Hermann Grabners muß hier noch erwähnt werden, ebenso wie das vom musikwissenschaftlichen Seminar der Universität veranstaltete „Historische Bach-Konzert“, vor dem Prof. Dr. Kroyer in knappen Zügen das „barocke Klangideal“ eindringlich charakterisierte. Der besondere Reiz dieser Veranstaltung lag in der (soweit das heute noch möglich ist) stilgemäßen Aufführung Bachscher Werke. Ein herrliches Cembalo (von Neupert in Bamberg), alte Streich- und Blasinstrumente ermöglichten das; die „echte“ Wirkung wurde durch einen intimen Raum (den man leider mit Menschen vollgepfropft hatte) erhöht. Der Eindruck (und der Gegensatz zur orchestermäßigen und mit Flügel besetzten modernen Bach-Aufführung) war überraschend. Noch klingt mir das Melos der Kantate Nr. 152, die von Meister Christian Döbereiner (Viola da Gamba) und dem tüchtigen Cembalospieler Herbert Birtner gespielte Sonate III in g moll und das herrliche Konzert Nr. 6 im Ohr. Die Lautenvorträge Dr. H. D. Brugers gingen mir leider infolge schlechter Placierung in einem Nebenraum verloren. Schade, daß die Aufführungen einen allzu improvisierten Charakter hatten: die Tonreinheit und das Zusammenspiel, auch die Genauigkeit im einzelnen ließ zum Teil recht viel zu wünschen übrig, zumal da es an einer energischen, zielbewußten Leitung fehlte. Auch die Gesangssolisten hatten für mein Gefühl darunter zu leiden, da sie sich allzustarr nach den Instrumentalisten richten mußten, anstatt daß sich Dirigent und Begleitkörper ihnen anpaßten. Auf der Suche nach der historischen Echtheit ging man in der Temponahme vielfach zu weit. Gewiß sind die Bachschen Zeitmaße langsamer gewesen als wie wir sie nehmen, vielleicht langsamer, als uns das überhaupt zulässig erscheint. Aber man darf nicht vergessen, daß unser „zeitliches“ Empfinden ein ganz anderes ist, daß wir viel, viel rascher empfinden und aufnehmen, als das vor 200 Jahren geschah.

Hugo Holle.

Das Geheimnis des Reizes und der Wirkung des Vortrags auch der klassischen Musikwerke älterer Zeit beruht schließlich immer auf dem nachschöpferischen „Eigenen“, welches die Individualität des Ausführenden allein zu geben vermag.

H. v. Bülow.

Donaueschinger Herbsttage.

as Donaustädtchen begrüßte einen mit funkelnagelneuem Schnee fast noch reizvoller als im Sommer. Es war diesmal kein „Fest“ und doch waren wieder festliche Tage. Man möchte nur wünschen, es gäbe im Reich mehr solcher Aufführungen zeitgenössischer Kammermusik, wie sie Heinr. Burkard mit bewundernswertem Geschick und frischer Tatkraft auch außerhalb der sommerlichen Kammermusikfeste veranstaltet; dann brauchte man weniger „Feste“ unter den erstaunlichsten Vorwänden auszuklingeln und erlebte doch Erbauliches. Man sehe, welche Fülle des Anregenden, Neuen einem hier in zwei Nachmittagen geboten wurde.

Da man das Kammermusikfest in der Hauptsache deutschen Künstlern widmet, hat man diesmal vornehmlich ausländische Kunst zu Worte kommen lassen: neben dem „Klavierwerk“ des Deutschitalieners Busoni (das als Ganzes seine Uraufführung erlebte) ein Streichquartett des Ungarn Béla Bartók, eine Sonate des in Paris lebenden Westschweizers Arthur Honegger und eine des Franzosen Florent Schmitt. Jedoch leitete ein deutsches Werk, Paul Hindemiths IV. Streichquartett Op. 22 (als Uraufführung) die Veranstaltung ein. Das neue Quartett ist schon äußerlich bemerkenswert: es nutzt in bisher kaum gekannter — in Hindemiths früheren Werken allerdings vorbereiteter — Art die letzten technischen Möglichkeiten der vier Streichinstrumente aus und gibt ihm zusammen mit Hindemiths oft ganz erstaunlichen klanglich-harmonischen Einfällen einen bedeutenden Farbenreichtum, der von den hellsten bis zu den dunkelsten, von den schärfsten bis zu den zartesten Tönen die ganze Skala vielfältigster Klangmischungen durchläuft. Bedeutsamer ist aber seine sich immer hervorragender entfaltende melodische und rhythmische Erfindung, die einen in überraschendes Neuland führt. Ungebändigte Kraft (die manches Wirre noch mit sich bringt) und leidenschaftlicher Schwung (bei ungemeiner Konzentration) in den raschen Sätzen steht da neben Träumerisch-Versonnenem, einem zarten Sichaussingen in den langsamen Sätzen. Am wertvollsten erscheint mir der dritte Satz, eine Eingebung ganz köstlicher Art, in dem Empfindungsreichtum mit dem Zyklus „Die junge Magd“ und dem langsamen Satz des Quartetts Op. 16 verwandt, in der Faktur und Sprache jedoch ganz neu. Einzig das Rondo (5. Satz) und der rasche Mittelteil des 1. Satzes fallen gegen die Höhenlinie des Uebrigen etwas ab. Bewundernswert bleibt auch hier die ungehemmte, manchmal fast gewaltsam sich entladende Musizierlust Hindemiths, die nie um Ueberleitungen verlegen, sich nie mit Floskeln weiterhelfen muß. Ein Hindemith ähnliches Temperament ist Béla Bartók. Schade, daß sich in ihm (gerade in dem I. Streichquartett recht fühlbar) intellektuelles Komponieren und urwüchsiges Schaffen oft schroff nebeneinanderstellen. Fast der ganze erste Satz leidet unter einer gewissen Dürre der Erfindung, die auch die interessanteste Arbeit nicht zu beleben vermögen. Wie viel freier strömt es dagegen aus dem **Allegro vivace**, in dem sich Bartóks ungarisches Musikantenblut oft prächtig auslebt; mehr als einmal bleiben jedoch auch hier erstaunlich große Anläufe stecken. — Beide Werke spielte das Frankfurter Amar-Quartett (Licco Amar, Walter Caspar, Paul Hindemith, Maurits Frank). Das Beste, was man einer neuen Vereinigung wünschen kann, hat sie: geistige Frische und Regsamkeit, jugendliche Kraft und Elastizität, großes Können, durchaus eigenartige, aber vortrefflich zusammenstimmende Charaktere und eine hocherfreuliche Unternehmungslust.

Das „Klavierwerk in sechs Sonatinen“ zeigt in knappen Umrissen die ganze Vielseitigkeit und schillernde Beredtheit des Busonischen Musikgeistes. Von der **„in signo Johannis Sebastiani Magni“** stehenden Sonatine bis zu der von Lisztscher Spielfreude zeugenden Phantasie über Carmen (kompositorisch viel geist- und wertvoller als die Lisztschen Paraphrasen) durchläuft man die verschiedensten Empfindungsstadien: der sich Verständnis und Gefühl leicht erschließenden, musikalisch vollsaftigen ersten reiht sich die virtuos dahindonnernde, gewitterschwere (mir ziemlich äußerlich erscheinende) zweite Sonatine an, der liebenswürdigen, lustig spielenden **„Sonatina ad usum infantis“** (technisch aber nur für recht ausgewachsene Kinder!) steht die tiefgeschaute, eminent bildhafte **„Sonatina in diem navitatis Christi“** gegenüber. Wie man sich auch zu dieser Fülle der nicht immer intuitiv geschauten Gesichte stellen mag, immer wird man diese erstaunlichen Gebilde in ihrer üppigen kontrapunktischen Kunst bewundern müssen. Gottfried Galston spielte sie mit überlegener Gestaltungskunst und ganz im Geiste ihres und seines Meisters.

Gegenüber der klanglichen Robustheit der Mehrzahl unserer jungen deutschen Tonsetzer, ihrem Wühlen im Dissonanten, ihrem leidenschaftlichen Sichaufbäumen, dem Sichhineinbohren in Extreme und Probleme erscheinen die Sonaten Honeggers und Schmitts klanglich und technisch viel kultivierter. Die Untergründe dieses Gegensatzes sind bekannt. Honegger pflegt geradezu eine weitgesponnene Bratschenkantilene und bewahrt sich auch auf dem Klavier vor Gewaltsamkeiten und Schroffheiten. Man erfährt keine Offenbarungen aus der Sonate, hat aber doch an dem von einem melancholischen Temperament geschaffenen, flüssig geschriebenen, musikalisch starkwertigen Werke seine Freude; die sich in Donaueschingen auch auf die prächtige Wiedergabe durch den Herrn Erzmusikus Hindemith und die mit ausgezeichneter Einfühlung spielende Emma Lübbecke-Job erstreckte. — Der wertvollere Teil der „Sonate im freien Stil“ für Violine und Klavier Op. 68 von Florent Schmitt ist der mit Esprit und

Phantasie geschriebene, wie eine Improvisation anmutende zweite Satz, dessen burleskes Vivace Witz, Schmiß und Feuer hat. Der erste Satz ist ein typisch romanisches Lento von zarten Farben und feingeschwungenen Linien, die sich aber leider gegen das Ende zu sehr im „Saudiment" verlaufen. Trotz alledem ein Werk, dem man gern wieder begegnet, vor allem, wenn es so meisterlich wie von Catharina und Paul Otto Möckel gespielt wird.

In Berlin hat man vor kurzem eine Sektion Deutschland der Internationalen Gesellschaft für neue Musik gegründet, weil wir zu sehr vom künstlerischen Leben der anderen Völker abgeschnürt seien und unserer deutscher Musik deshalb Reaktion und Verarmung drohe. O heiliger Organisationsrummel, der vor lauter Gründungsfieber, Geschäftsstellen und Aemtern die praktische Arbeit vergißt! Macht solche Kammermusikaufführungen — und unsere jungen Tonsetzer, die Kritiker und Musikfreunde werden die Anregung, Befruchtung und Vergleichsmöglichkeiten finden, die sie brauchen.

Hugo Holle.

Wilhelm Mauke: „Thamar".

Oper in 3 Akten nach der Dichtung von Franziska Hager.

Uraufführung am 26. Oktober 1922 in Stuttgart.

Mit der biblischen Thamar aus Moses I, 38 hat die Hagersche Thamar eigentlich nur den Namen gemeinsam. Der Kulminationspunkt der Handlung, der hier wie dort von Thamar im Gewand einer verschleierten Dirne erzwungene Beischlaf am Straßengraben ist zwar äußerlich gleich, entspringt aber grundverschiedenen Motiven: dort erzielt die Witwe Thamar aus recht praktischen Gründen durch Hintergehung ihres Schwiegervaters ihr Recht, hier wirft sich die wundersam aufgeblühte jungfräuliche Fürstentochter, um dem Spruch des Vaters — den stammverwandten Ephraim zum Manne zu nehmen — zu entgehen, einem stammfremden Mann (den sie liebt, ohne daß er darum weiß) unerkannt an den Hals und verwirkt so ihr Leben, da sie gegen das Gesetz, gegen den Befehl des Vaters sich als Jungfrau dem nicht Stammesverwandten hingab. Dieser Thamar fehlt die Lebensklugheit ihrer Namensschwester und die Schlauheit ihres Stammes; sie denkt als modernes Weib, die das Recht über ihren Körper verlangt, aber ohne deren Handlungsfreiheit. Eingeengt in die unerbittlichen Gesetze ihres Volkes muß sich ihr Schicksal vollziehen. Da sie die Unehrlichkeit, sich dem vom Vater bestimmten Ephraim zur Frau zu geben, nachdem sie die erste Nacht dem heimlich Geliebten geschenkt, nicht will, da auch ihr liebessüchtiger Vetter Jonathan ihr Herz nicht zu erweichen und sie so durch seine Hand nicht zu befreien vermag, bleibt ihr nichts als der Tod: durch Steinigung (nach der Sitte) oder durch die eigene Hand. Mit den Gesetzen vertraut, muß sie die Folge ihrer Handlung, das Ende kennen. Damit wird aber völlig unverständlich, warum sie sich dem Geliebten verschleiert gibt. Fürchtet sie, erkannt von ihm abgewiesen zu werden? Dann wäre sie nichts als ein männergieriges Dirnchen recht dürftiger Art. Anders aber wird ihre Erklärung vor dem versammelten Volk zu einer bloßen Theatergeste, zu einem Sich-zur-Heldin-Aufspielen und zum Verrat des Geliebten. Hier versagt das Stück. Es genügt eben eine gutgesehene Figur (das ist die Hagersche Thamar) noch nicht für ein Drama. Denn alles, was um sie herum ist und redet, ist fadenscheinig und mißlungen. Am schlimmsten die Männer: eine Schar biederer, ehrenfester und höchst gesetzeskundiger Spießer, die sich in mehr oder weniger dünnen Episoden blamieren und dann hilflos herumstehen oder wie Ismael entrüstet auskneifen. Und die Gespielinnen und Dienerinnen, bis auf die gutgezeichnete Amme kleine liebeslüsterne Mädchen, unterhalten sich nach dem Motto: „am Manne hängt, nach Manna drängt doch alles, ach wir Armen!" recht pensionsmäßig über die Freuden der Brautnacht. Reden und Reden. Es wird überhaupt dauernd geredet, in blumenreicher und ach so schwülstiger Sprache. Liebe und Erotik in weiblichem Papierdeutsch (ich hätte einen Mann zu Rate gezogen). Und wenn all das üppige Wortgeranke im Strome des Gesanges und Orchesters versinkt, dann bleibt nichts zurück als eine beträchtliche Leere.

Leider ist Maukes Musik nicht dazu angetan, einen darüber hinwegzuhelfen. Ihr fehlt, was Fräulein Hagers Buch fehlt, und was diesem Stoff so nötig wäre, sinnliche Glut und Farbe. Zweifellos versteht Mauke das Opernhandwerk recht gut, seine Orchesterbehandlung ist sogar sehr erfreulich: er instrumentiert durchsichtig, deckt die Singstimmen nicht und verwendet einzelne Instrumente recht glücklich solistisch. Außerdem sucht er den Aufbau der Partitur durch Leitmotive und ganze „Leitgruppen" so klar und einheitlich wie nur möglich zu gestalten. Er ist endlich um gute melodische Linien und Sangbarkeit bemüht, geht auch an den dramatisch wichtigeren Stellen in einem vorsichtig gehandhabten Accompagnato-Rezitativ erfolgreich zu Werke. Aber nirgends wird man doch von dieser Musik, die ihre Kraft aus Strauß und Puccini zieht, stärker gepackt; nirgends berührt einen Empfindungstiefe im Lyrischen oder bezwingt einen die Wucht im Dramatischen.

Die Aufführung? Ein hübsches Zelt mit nicht gerade orientalisch üppiger Inneneinrichtung, eine einfache, der Gruppierung günstige Landschaft (in die hinein man die Abendmahlsszene imitierte). Man kommt und geht und steht herum, zum Schluß zu allerhand uninteressierten Klümpchen geballt. Daß ich's nicht vergesse, man aß vom Tisch des Herrn tüchtig Aepfel und schien sehr aufgekratzt. Vielleicht wußte auch der Spielleiter Swoboda kein Mittel dagegen. Jedenfalls zerfiel das große Finale vom Einzug Ephraims an empfindlich. Was wäre ohne Erna Ellmenreich aus der Aufführung geworden? Sie sah bezaubernd und verführerisch aus, diese Thamar. Und die Männer ließen sich auch, soweit es das Textbuch vorschrieb, verführen. Aber dann konnte auch ihre Kunst mit dieser hageren Angelegenheit nichts mehr anfangen und so stand schließlich auch sie herum. Lydia Kindermann gab und sang die Amme sehr eindrucksvoll; die Mädchen versuchten, im Widerschein ihrer Herrin ihre Reize spielen zu lassen. Die Sänger waren um ihre Aufgaben nicht zu beneiden: Fritzens Jakub war in jeder Beziehung schwerfällig und zähflüssig, Ernestis Jonathan allzu ölig, Faßbinders Ismael verunglückte, weil er verunglücken mußte, die anderen halfen sich teils würdig, teils komisch aus der Situation. Heinz Bertholds musikalische Leitung war nicht gerade sprühend und hielt das Orchester nicht immer genügend zurück.

H. H.

 **Kurze Musikberichte** 

Aachen. Am Sonntag den 5. November trat zum ersten Male die eben erst gegründete „Gesellschaft zur Pflege kirchenkonzertlicher Musik" in die Oeffentlichkeit, und zwar durch ein Konzert in der Christuskirche (die auch für die Folge als Konzertraum ausersehen ist). Die durch die Teuerung hervorgerufene Not ist die Mutter der neuen Gesellschaft gewesen. Der Bach-Verein sah sich nämlich nicht mehr in der Lage, seine regelmäßigen Konzerte aufrechtzuerhalten, da die Eintrittspreise die entstehenden Kosten nicht zu decken versprachen, anderweitige Hilfe aber nicht zu Gebote stand. Da wurde denn der Gedanke, eine die erforderlichen Mittel bereitstellende, unternehmende Gesellschaft ins Leben zu rufen, als Retter lebhaft begrüßt und sofort begonnen, ihn in die Tat umzusetzen. Den vereinten Anstrengungen der Leiter des Bach-Vereins ist das große Werk denn auch bald gelungen: das nötige Geld floß nur so heran und gestattete für das erste Konzert die Festsetzung eines derart niedrigen Eintrittspreises, daß die Besucher wahrhaft in Massen herbeigelockt wurden und der weite Raum der Christuskirche sich schließlich als noch zu eng für die Menge der Einlaß Begehrenden erwies. Kein Stand und kein Bekenntnis schied die Gekommenen, also daß der Erfolg, was das Aeußere angeht, als groß und durchschlagend angesprochen werden darf. Wahrscheinlich hat der Bach-Verein es sogar nicht nötig, irgendwelche Zuschüsse seitens der Gesellschaft in Anspruch zu nehmen, da außer den Eintrittsgeldern nach Schluß des Konzertes ansehnliche Spenden abgegeben wurden! So darf denn der Bach-Verein getrosten Mutes an die weitere Arbeit für das Weihnachtsoratorium von J. S. Bach und die Passion von Römhildt herangehen, darf auch sein künstlerischer Leiter, Organist Rud. Mauersberger, den weiteren angekündigten Veranstaltungen: einem Totensonntag-, einem Reger-Gedenkkonzert sowie einem Abend mit Werken alter Orgelmeister mit Ruhe und Vertrauen entgegensehen. Das 1. Konzert zeigte R. Mauersberger wieder auf der Höhe seiner Künstlerschaft in J. S. Bachs Präludium und Fuge in G dur, Liszts Fuge über B—a—c—h und Saint-Saëns' Rhapsodie für Orgel. Saint-Saëns' Werk eignet sich wegen seiner Aeußerlichkeit für deutsche Kirchenkonzerte allerdings nicht. Die Berliner Sopranistin Cäcilie Spieß sang im rechten Oratorienton Händels Arie „Er weidet seine Schafe" (Messias) und Mendelssohn-Bartholdys „Lasset uns singen von der Gnade des Herrn" (Paulus); die Mitglieder des Städt. Orchesters Emil Delling (Flöte) und Ant. Göbel (Geige) spielten, ganz im alten Stil und sauber und warm im Ton eine Triosonate für Flöte, Geige und Orgel von J. J. Quantz, eine Sonate für Geige und Orgel von Händel und eine Suite von E. Kronke.

R. Zimmermann.

*

Dessau. Ein neues Variationenwerk für Klavier und Orchester von Dr. Cölestin Rypl, einem derzeit in Dresden lebenden jungen Böhmen und Schüler des Direktors vom Prager Konservatorium, Prof. Jos. B. Foerster, gelangte unter Leitung Kapellmeister Albert Bings und glänzender pianistischer Vertretung durch den Komponisten selbst in einem Abonnementskonzerte der Kapelle des Friedrich-Theaters soeben hier zu erfolgreicher Erstaufführung. Nicht unbedingt „modern", weder „atonal" noch molluskenhaft, vielmehr mit gesundem Rückgrat, rhythmisch scharf umrissen, plastisch in der thematischen Arbeit und stellenweise ganz wundervoll melodisch-schön gestaltet, erscheint es von geradezu blühender Musikalität nach besten Dvorakschen Traditionen; zugleich um so wirksamer, als eine ebenso feinsinnige wie gelegentlich strahlende, prächtige Instrumentation das wohlgekonnte Ganze zudem trägt und unmittelbar eingänglich macht. — Mit der örtlichen Erstaufführung der so selten noch gehörten II. Symphonie (c moll) von Anton Bruckner am selben Abend erwarb sich Kapellmeister Albert Bing um die Bruckner-Pflege zudem ein entschiedenes und großes Verdienst.

Sdl.

*

Eisenberg, S.-A. Moritz Barchfeld gab einen eigenen Kompositionsabend. Seinen Werken eignet eine vornehme, weiche, oft schwungvolle Melodielinie, ungesuchte Stimmführung und Harmonisation, ausgeprägte Rhythmik und reiner, formvollendeter Tonsatz. Die Duos für Violine, Harmonium und Klavier bieten sich mit der

kontrapunktischen Satzweise vertrauten Spielern als reizvolle, edelste (mittelschwere) Hausmusik an. Da die Chorwerke nicht ungewöhnliche technische Schwierigkeiten haben, sind sie von allen geübten Vereinen ohne ungebührlichen Zeitaufwand aufführungsreif zu bringen.

*

Münster. Das Ende der letzten Spielzeit bot noch einzelne ganz bedeutende Höhepunkte. Den Aufmarsch gaben die letzten Volkssymphoniekonzerte: ein Solistenkonzert, besetzt von Mitgliedern des städtischen Orchesters (Hoth im Oboekonzert von Julius Rietz, König im Klarinettenkonzert von Weber, Konzertmeister Frier im 8. Violinkonzert von Spohr) und ein Passionskonzert (dazu Chöre des 16. bis 18. Jahrhunderts durch den Chor der Musikhochschule unter Hüsgen und Bachsche Orgelstücke durch Sambeth). Die Musikvereinskonzerte schlossen, nach einem lediglich Brahms gewidmeten Konzert (Violinkonzert durch Adolf Busch), mit der Matthäuspassion (Frau Eva Bruhn, Essen, Frl. Philippi, Basel, Karl Erb, München, von Raatz-Brockmann, Berlin, Musikdir. Gelbke, München-Gladbach, an der Orgel und Wiltberger am Flügel); die Solistenbesetzung war geradezu mustergültig. Die vereinigten Münster und Osnabrücker Orchester gaben 100 Mann stark ein Sonderkonzert (Fritz Volbachs symphonische Dichtung „Es waren zwei Königskinder", Richard Strauß' „Heldenleben") zum deutschen Musikopfertag. Das letzte Orchesterkonzert dirigierte Professor Abendroth, Köln (Brahms' c moll-Symphonie, Richard Wagners Vorspiel und Fliedermonolog aus „Meistersinger" (Kammersänger Cornelius Bronsgeest, Berlin), Vorspiel zu „Lohengrin", Wotans Abschied und Feuerzauber aus „Walküre"). — Unter den wenigen Kammermusikabenden ragte das Stuttgarter Wendling-Quartett hervor (Mozart, Debussy und Beethoven). Fein waren 3 Liederabende von Frl. Eva v. Skopnik und Wiltberger (Lehrer der Musikhochschule), einen Gang durch die Geschichte des deutschen Liedes darstellend. Den glänzenden Schlußpunkt des Konzertwinters machte der Kölner Männergesangverein auf seiner Rückkehr von Berlin und Hamburg mit einem seltsamerweise von Mozart-Arien (Frau Klemperer, Köln) und Violinvorträgen (Frl. Grete Eweler, Köln) durchsetzten Männerchorkonzert, angesichts dessen die westfälischen Männerchöre bei ihrem besten künstlerischen Willen und Streben doch allesamt verstummen müssen. H. S.

*

Wien. Franz Schrekers Märchenoper „Der Schatzgräber" kam an der Staatsoper unter Leitung von Franz Schalk mit außergewöhnlichem Erfolge zur Aufführung. Die gesamte Presse läßt sich in eingehenden, wärmsten Lobsprüchen über das Werk aus. Autor, Dirigent und die Hauptmitwirkenden wurden in stürmischer Weise gefeiert.

*

Würzburg. Bei einem im Rahmen der Harmoniegesellschaft veranstalteten Konzertabend fanden zwei Kompositionen von Studienprofessor Karl Wüst (Schwabach), nämlich eine „Diatonische Fantasie und Fuge für Klavier", Op. 60, vom Komponisten selbst vorgetragen, sowie eine „Fantasie-Sonate für Violine und Klavier" starken Erfolg. Ersteres Werk ist ein trotz gelehrtem Aufbau mit farbenreicher Klangfülle ausgestattetes Stück. Die temperamentvolle Fantasiesonate interessierte besonders durch harmonische Eigenart.

Besprechungen

Weihnachtsmusik.

Das Kapitel Weihnachtsmusik ist kein eben erfreulicher Gegenstand. Wer da bisher nach geeigneten Stücken z. B. für Klavier suchte, der fand nichts als Stöße seichtester Machwerke. In den letzten Jahren hat sich manches gebessert; es stellen sich kundige Bearbeiter ein und — was wertvoller ist: man bemüht sich um neue Weihnachtsmusik. Vor zwei Jahren wurde hier auf die ausgezeichnete Sammlung „Susani" des Volksvereinsverlages Gladbach (alte und neue Lieder) und im vorigen Jahrgang auf Joseph Haas' innige „Sechs Krippenlieder" (im gleichen Verlag) mit Nachdruck hingewiesen. Heute liegt mir eine Reihe Weihnachtsmusik aus dem Verlag von Chr. Fr. Vieweg (Berlin-Lichterfelde) vor. W. Köhler-Wümbach hat „Fünfzehn beliebte Weihnachtskinderlieder" sehr hübsch für (1—3) Singstimmen und Klavier nebst 3 Violinen, Violoncello und Baß bearbeitet. Alles ist sehr leicht gesetzt, so daß es von begabten Schülern aufgeführt werden kann. Etwas anspruchsvoller, aber auch unschwer ausführbar ist die zweite Folge der „Alten Weihnachtsmusik" (Nr. 1—6 Ausgabe A), die Franz Wagner gesammelt und für gemischten Chor (oder Kinder- bezw. Frauenchor; als Ausgabe B auch für Klavier und 1 oder 2 Singstimmen) und Klavier (Harmonium, Orgel) und 2 Violinen, Violoncello und Lauten bearbeitet hat. Die Harmonisierung könnte man sich wohl etwas kräftiger und reicher vorstellen. In gleicher Besetzung und gleichem Stil folgen zwei eigene Kompositionen Wagners (Op. 160): Altes Weihnachtslied und Weihnachtsmette. Das Lied Gustav Hechts „Die Weisen aus dem Morgenlande" ist keine sonderliche Bereicherung der Sammlung, dagegen kann Martin Graberts „Weihnachten" Op. 39 für Tenorsolo und Chor mit Orgelbegleitung als ausgezeichnete und wertvolle Weihnachtsmusik empfohlen werden. Für Instrumente allein bringt der Verlag noch von Hecht leicht spielbar eingerichtete Weihnachtsweisen für 2 Violinen (1. Lage) und Klavier (höhere Elementarstufe), die durchaus gediegene Musik in einwandfreier Bearbeitung bieten. Hoffentlich nimmt sich Vieweg auch der Weihnachts**klavier**musik an. L. Ch.

Musikalien.

G. Kugler: Schule des Klavierspiels. (Hug & Co., Zürich.)
Diese Klavierschule ist nicht am Schreibtisch, sondern in praktischer Arbeit von einem ganz ausgezeichneten Pädagogen geschaffen worden. Das rein technische Studium wird für den Anfang zurückgestellt hinter wichtigere Dinge: hinter die Ausbildung und Schulung des Gehörs und des rhythmischen Empfindens. Sehr beachtenswert (weil sie den Schüler zum sinngemäßen Ueben erziehen) sind die „Vorbereitungen" zu einzelnen Stücken, die zerlegt mit technischen Varianten äußerst förderlich wirken. Daß Kugler das rechte Gefühl für seine Aufgabe hat, beweist der Satz, mit dem er schon auf S. 33 zum Transponieren anregt: „Erfinden und Entdecken bilden das Entzücken der Kinder." Auch Improvisationsübungen sehr anregender Art finden sich in dieser wirklich vortrefflichen Schule.

*

Hans Huber: 30 Tonleiteretüden für das Pianoforte. (Ebenda.)
Wie Hubers Arpeggienübungen sind auch diese Tonleiteretüden von außerordentlichem Wert für die Ausbildung. Man stelle sich unter ihnen keine trockenen Skalenstudien vor, die einem ob ihrer Starre im Traum erscheinen können. Die meisten der Etüden sind vielmehr in Form von Vortragsstücken geboten, die einen den Zweck der Uebung vergessen lassen, ohne daß der Wert des Uebungsmateriales verringert wäre. Im übrigen ist das Augenmerk nicht einseitig auf Skalentechnik gerichtet, der Schüler wird auch in anderer Weise vielfach angeregt. Das Werk ist äußerst empfehlenswert. H. H.

Kunst und Künstler

— Im **Leipziger** Gewandhaus sollen in dieser Spielzeit an zeitgenössischen Werken herauskommen: Atterberg, 4. Symphonie (Uraufführung); Trapp, 2. Symphonie (Uraufführung); Reznicek, Variationen; Kaminski, Concerto grosso (Uraufführung); Haas, Symphonische Suite; Reger, Variationen über ein Thema von Beethoven; Scriabine, „Le poème de l'extase"; Schönberg, „Pelleas und Melisande"; Korngold, Suite aus „Viel Lärm um Nichts"; Werke von Respighi (Fontane di Roma), Stravinski usw.

— In **Berlin** ist eine „Sektion Deutschland" der in Salzburg ins Leben gerufenen „Internationalen Vereinigung für neue Musik" (Sitz in London) gegründet worden.

— Max von **Schillings** und Fritz **Busch** hatten als Dirigenten große Erfolge in Kopenhagen. Leo Blech und Furtwängler werden ihnen folgen.

— Das Amsterdamer Concertgebouw Orchester hat unter **Mengelbergs** Führung große Erfolge in Hamburg und Berlin gehabt.

— Hermann **Abert**, Professor für Musikwissenschaft in Leipzig, hat sich entschlossen, den Ruf als Nachfolger von Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar an die Universität Berlin für den 1. April 1923 zu folgen.

— Das **Klingler-Quartett**, welches vor dem Kriege alljährlich in Norwegen konzertierte, ist nach 8jähriger Pause wieder nach dort gerufen worden und hat soeben eine sehr erfolgreiche Reise durch dieses Land beendet.

— Kapellmeister Hermann **Scherchen** ist aufgefordert worden, am 7. Januar 1923 ein Konzert in Accademia di Santa Cecilia (Augusteum) in Rom zu dirigieren.

— Eduard **Erdmann** wurde für eine Reihe von Konzerten Januar-Februar 1923 nach Norwegen verpflichtet.

— Der Cellist Rudolf **Hindemith**, ein Bruder des Komponisten Paul Hindemith, hat eine Berufung an eine neu geschaffene Professur für Violoncello an die Wiener Akademie der Tonkunst erhalten und angenommen.

— Die Stuttgarter Altistin Frida **Dierolf** hat in Basel in einem Konzert mit Othmar Schoeck einen starken Eindruck hinterlassen.

— Sigrid **Onegin** hat bei ihrem ersten Auftreten in Neuyork im Konzert des Philadelphiaorchesters unter Leitung von Stokowsky einen Erfolg gehabt, wie er selbst in Amerika selten ist.

— Dr. Paul **Kuhn**, das frühere Mitglied des Münchner Nationaltheaters, ist zu Gastspielen an das Königliche Theater in Madrid verpflichtet worden.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— **Richardis**, ein dramatisches Mysterium, in Dichtung und Musik von Hermann W. von Waltershausen, kam in München unter des Autors Leitung zum erstenmal zur Aufführung und zwar im Konzertsaal.

— Eine neue Oper von Dr. Hans Gal (Wien) „Die heilige Ente“, Dichtung von Levetzow und Held, soll im kommenden Frühjahr ihre Uraufführung in Düsseldorf erleben.

— „Heilig Land“, die neue Oper von Hans Stieber, wird in dieser Spielzeit in Hannover zur Uraufführung kommen. Sein „Sonnenstürmer“, der in Chemnitz und Hannover erfolgreich in Szene ging, wird auch in Halle gegeben.

— Alexander Lászlós Oper „Die Nachtigall“, nach einem Libretto von Else Luz, wird in Budapest im Februar bei einer László-Woche ihre Uraufführung in der Königlichen Oper unter des Komponisten Leitung erleben.

— In Karlsruhe kam eine Musik Franz Philipps zu Burtes Schauspiel „Simson“ zur teilweisen Uraufführung. Das Vorspiel ist schon vor zwei Jahren herausgekommen.

Konzertwerke.

— In einem Konzert des Breslauer Orchestervereins erlebte Gerhard von Keußlers „An den Tod“, von ihm als „Symphonie mit melodramatischem Monolog“ bezeichnet, ihre Uraufführung.

— Max Trapps zweite Symphonie in h moll hat Wilhelm Furtwängler in einem Gewandhauskonzert aus der Taufe gehoben.

— In Dortmund kam durch den Cellisten Feuermann die Cellosymphonie von Rüdinger zur Uraufführung.

— In Darmstadt kam eine Konzertouvertüre „Ostara“ von Willem de Haan unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung.

— Ein Streichquartett in d moll von E. N. v. Reznicek hat das Rosé-Quartett in Berlin zur Uraufführung gebracht.

— Paul Hindemiths IV. Streichquartett Op. 22 ist in Donaueschingen uraufgeführt worden; ebenso kam dort Ferruccio Busonis „Klavierwerk in 6 Sonatinen“ als Ganzes zum ersten Male zum Vortrag. Ferner erlebten dort Arthur Honeggers Sonate für Viola und Klavier und Florent Schmitts Sonate für Violine und Klavier ihre erste deutsche Aufführung.

— Die zweite Sonate für Cello und Klavier von Reinhold Laquai kam in Berlin durch Fritz Reitz und Elisabeth Crozet zur Uraufführung.

— Fritz Heitmann, der Organist der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin, brachte dort eine Orgelfantasie und Fuge über ein Thema aus der Matthäus-Passion von Bach und den Choral „Aus tiefer Not“ von Adolf Busch zur Uraufführung. Weitere Aufführungen durch Heitmann erfolgten bereits auf der großen Orgel des Konzerthauses in Wien und in der Kieler Nicolai-Kirche.

Vermischte Nachrichten

— Mit Beginn der neuen Spielzeit hat sich die Gesellschaft der Musikfreunde in Leipzig an die Philharmonische Gesellschaft zu Leipzig angeschlossen. Es finden in diesem Winter 12 große Konzerte in der Albert-Halle statt, deren künstlerische Leitung in den Händen von Kapellmeister Hanz L'hermet liegt. Außer diesem werden je ein Konzert gastweise leiten: Prof. H. Abendroth (Köln), Prof. H. Laber (Gera), Prof. F. Löwe (Wien), Prof. K. Panzner (Düsseldorf).

— Ein Unternehmen besonderer Art hat die neugegründete Edition Bernoulli begonnen. Sie veröffentlicht unbekannte, verschollene Musik des 18. Jahrhunderts aus der Epoche zwischen Bach und Beethoven. Bisher sind erschienen eine Symphonie in C dur und zwei Quintette von Boccherini, ein Quartett in B dur von Johann Stamitz, Werke von Polaci, Naumann u. a. folgen in Kürze. Herausgeber dieser Musik ist Dr. Robert Sondheimer.

— Der Württembergische Konzertbund setzt sich nach erfolgten Eingaben an die württembergische Regierung und den Landtag neuerdings unter Aufruf der öffentlichen Meinung energisch dafür ein, daß einem Verfall des bisher nur privatrechtlich angestellten Stuttgarter Landestheater-Orchesters durch Einreihung der Musiker in den Etat der Staatsbeamten (wie dies in Berlin, München, Dresden und kleineren Städten längst geschehen) vorgebeugt werden müsse.

— In Hamburg ist auf Betreiben von Ernst Roters der Verein Hamburger Musikpädagogen e. V. ins Leben getreten; er hat die für den Musikunterricht ungemein wichtige Errungenschaft eines Tarifs gezeitigt mit festgesetzter Mindestvergütung, die sich nach der amtlichen Inderziffer erhöht oder erniedrigt und monatlich in den Zeitungen bekanntgegeben wird.

— Arbeitgemeinschaft Münchner Musiker. Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter e. V., Ortsgruppe München, hatte für 12. November 1922 den Münchner Tonkünstler-Verein, den Deutschen Musiker-Verband und den Bayr. Kapellmeister- und Kapellenleiter-Verband zu einer Versammlung eingeladen zwecks Errichtung einer Arbeitsgemeinschaft in wirtschaftlichen Fragen (gemeinsame Regelung der Mindeststundenhonorare; Fühlungnahme mit örtlichen Behörden und Regierungsstellen; Chorleitungshonorare und Bekämpfung in Großstädten das Besetzungswesen der Chormeisterstellen durch festbesoldete Volksschul- und städtischer Gewerbelehrer u. a. m.).

Schluß des Blattes am 9. November. Ausgabe dieses Heftes am 1. Dezember, des nächsten Heftes am 14. Dezember.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 6

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich: in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn Mk. 500.—, nach der Schweiz Frs. 7.—, nach Holland fl. 3.50, nach Amerika $ 1.40, nach dem übrigen Ausland Mk. 1000.—. Einzelhefte Mk. 85.—, nach dem Ausland besonderer Preis. / Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und durch die Postämter im Inland. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich Mk. 596.—, nach Ungarn Mk. 740.—, nach der Schweiz Frs. 7.40, nach Holland fl. 3.70, nach Amerika $ 1.50, nach dem übrigen Ausland Mk. 1240.— einschließlich Versandgebühr. Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis f. die viergespaltene Zeile Mk. 30—, im Kleinen Anzeiger Mk. 25—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 300.—.

Weihnachten im deutschen Kirchenlied bis zum 15. Jahrhundert.

Von Fritz Erckmann (Alzey).

Die Geschichte des Weihnachtsliedes lehrt, wie schon frühe die deutsche Sprache sich gegen die lateinische Liturgie geltend zu machen suchte und wenn auch nie zur vollen Geltung gelangend, doch in und neben dem lateinischen Kultus geduldet wurde. Päpste und Kirchenversammlungen waren von der Alleingültigkeit der lateinischen Sprache im liturgischen Gottesdienste so überzeugt, daß sie sich nie auf einen früheren Beschluß beziehen, wonach das Lateinische zur Kirchensprache erklärt wird, sondern sie gehen von der Voraussetzung aus, daß es sich in kirchlichen Dingen von selbst verstünde. Noch im Jahre 1846 schreibt der Bischof Parasis von Langres in seiner Instruction pastorale sur le chant de l'église (Bruxelles):

„La langue latine étant la seule que l'église ait adoptée en Occident pour son culte public, il n'est jamais permis d'en remplacer les paroles par des chants en une autre langue, quelque pieux, quelque parfaits qu'ils soient d'ailleurs."

Das deutsche Lied war verpönt und als ketzerisch verboten, weil es von der Geistlichkeit als der Träger und Verbreiter neuer Lehren angesehen wurde. Darum sagt Corner in der Vorrede zu seinem Großen Catholischen Gesangbuche 1625:

„Und ist mir auch unverborgen, daß noch auf heut viel fromme andächtige eiferige Catholische vorhanden, denen das deutsche Singen nit fast lieb, oder auch (wegen der Ketzer Mißbrauch) wol verdächtig ist, die auch derentwegen die Arbeit, ein recht catholisch Gesangbuch zu fertigen, nicht zum Besten angewendt zu sein vermeinen."

Da das Weihnachtslied kein besonderes Eigentum der evangelischen Kirche ist, sondern von allen christlichen Gemeinschaften gepflegt wird, ist es nur billig, daß auch die lateinischen Weihnachtslieder an diesem Orte, wenn auch nur kurz, berührt werden, dies um so mehr, als in lateinischer Sprache sowohl in der alten Kirche bis um das Jahr 600, als in der Kirche des Mittelalters die christliche Dichtung nach Inhalt und Form in staunenswerter Weise gepflegt und durchgebildet worden war. Erst seit den letzten Jahrzehnten haben wir eine Ahnung von dem Reichtum der lateinischen Kirchenpoesie, wenn uns auch ihre Schönheit von jeher wohl bekannt gewesen ist. Jahr um Jahr treten verschüttete Schätze wieder ans Licht. Ulysse Chevalier zählte im Jahre 1897 schon über 22000 lateinische Gesänge dieser Art auf[1]. Wir wissen genug, um sagen zu können, daß gottbegabte Dichter, wie Ambrosius, herrliche Gesänge geschrieben haben, die zum Teil schon vor der Reformation in deutschem Gewande erschienen. Den erst im Mittelalter entstandenen Reim finden wir bei diesen lateinischen Hymnen allerdings nicht, wenn wir schon bei Ambrosius den Versbau haben, wie er sich in dem Liede: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her" vorfindet.

Einen großen Raum unter den lateinischen Weihnachtshymnen nehmen die Marienlieder ein, die sich durch besonders schöne und glänzende Form auszeichnen, und in denen mit echt südlicher Glut die Mutter Gottes besungen wird. Man könnte sie in zwei Klassen einteilen: in solche, in denen Maria bloß Gegenstand dichterischer Begeisterung ist, und in solche, die ihr göttliche Verehrung darbringen und den eigentlichen Mariendienst enthalten; doch fließen beide Arten häufig ineinander[1].

Aus dem 10. Jahrhundert haben wir einen Hymnus de annunciatione b. Mariae, der also beginnt:

Ave maris stella,
dei mater alma
atque semper virgo
felix coeli porta.

Man begreift, daß diese wie in Erz gehauenen Gedanken, diese funkelnden Reime auch auf das Volk einen eigenen Reiz ausübten, und daß man deshalb von ihnen nicht lassen, daß auch solche sie gern singen mochten, die die lateinische Sprache weder beherrschten noch verstanden.

Wenn das Volk zu Weihnachten einstimmte in das bekannte Lied:

„Puer natus in Bethlehem"

und wenn es nur in den nach jeder Zeile eingelegten Kehrreim Alle-allelujah mit einfiel, noch dazu nach frischen Melodien, so kann man verstehen, daß die Singlust gerade an diesen lateinischen Liedern emporloderte, zumal wenn sie im Wechselgesange, in dramatischer Lebendigkeit durchgeführt wurden, so daß die Engel und die Hirten zu Weihnachten Strophe um Strophe zwischen Männern und Frauen, zwischen Knaben und Mädchen verteilt waren (Nelle, S. 11).

Schon aus dem Rhythmus des Textes kann man auf den Charakter der Musik schließen, die sich von der trägen, einförmigen Weise unserer Zeit vorteilhaft abhob. Daher kam es auch, daß man von diesen Melodien in den Tagen der Reformation nicht lassen wollte, daß sie der kluge Martin Luther seinen Anhängern nicht entzog, und daß manche davon bis ins 19. Jahrhundert gesungen wurden.

Dazu gehört vor allem der Canticum de nativitate Domini aus dem 14. Jahrhundert, der unter dem aus den beiden ersten Silben gebildeten Titel Quempas eine große Volkstümlichkeit erlangt hat:

„Quem pastores laudavere
quibus angeli dixere."

Er erschien bereits 1550[2] in folgender deutscher Uebertragung:

1. „Den die Hirten lobeten sehr,
erboten die Engel lob vnd ehr.
2. Fürchtet euch nimmer furthin mehr:
geborn ist vns der König vnd Herr."

Aus dem 14. Jahrhundert stammt noch ein berühmtes Weihnachtslied in lateinischer Sprache, das also beginnt:

Dies est laetitiae
in ortu regali,
nam processit hodie
de ventre virginali
Puer admirabilis,
totus delectabilis
in humanitate,
qui inaestimabilis
est et ineffabilis
in divinitate.

In deutscher Uebertragung[3]:

„Der tag, der ist so freudenreich
aller Creaturen,
Gottes Son von himelreich
ist vbr die Naturen,
Von einer Jungfraw ist er geborn,
Maria du bist auserkorn
aus der Engel thronen.
Wer sahe je solchs wunderlich?
Gottes Son von himelreich,
der ist Mensch geboren."

[1] Wilhelm Nelle, Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes (1909). S. 8.

[1] Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied.

[2] Psaltus ecclesiasticus durch Georgium Vuicelium. S. Victor bey Mentz.

[3] Psaltus ecclesiasticus durch Georgium Vuicelium. S. Victor bey Mentz. 1550. 4° Fol. 59. Vergl. Mich. Veh: Ein New Gesangbüchlein rc. Leiptzigk. 1537. 8° Fol. 28.

Vorstehendes Lied besteht aus der alten Strophe „Ein Kindelein so löbelich" und aus der Uebersetzung des „Dies est laetitiae". Es ist nicht ersichtlich, warum die zweite Strophe, an deren Stelle jene einzelne Strophe „Ein Kindelein so löbelich" eingeschoben wurde, in der deutschen Fassung ausgelassen worden ist, und ob die eingeschaltete Strophe ursprünglich zu einem größeren Gedicht gehörte oder unabhängig für sich war.

In den „Geistlichen Liedern" vom Jahre 1535 [1] erscheint folgender Text, der wahrscheinlich der echte von beiden oder dem echten näher zu sein scheint [2]:

„Der tag der ist so frewden reich
  aller creature,
Denn Gottes Sohn von himel reich
  vber die nature
Von einer jungfraw ist geporn,

Maria, du bist aus erkorn,
Das du mutter werest:
Was geschah so wunderleich?
Gottes Son von himel reich
Der ist mensch geporen."

Dieser Text befindet sich vollständig in den Gesangbüchern von M. Vehe (1537) und Leisentrit (1567).

Wenn nun ein Teil der Gemeinde an den Gesängen in lateinischer Sprache festhielt, gab es viele, die die deutsche Sprache in den Gottesdienst eingeführt wünschten. Das Widersinnige in dem Gebrauche einer fremden Sprache, was später aus Gewohnheit niemand mehr fühlte, wurde früh genug schon erkannt und getadelt. Unter den Karolingern sowohl wie unter den Hohenstaufen wurden keine Versuche gemacht, die Landessprache zur Kirchensprache zu machen. Lüft sagt zwar in seiner Liturgik (I. 498): „. . . wie denn Leo X. den Mainzer Diaconus Hunibert im J. 1052 degradierte, weil er in der Kirche zu Worms in einzelnen Teilen der Messe die deutsche Sprache einzuführen suchte." Das ist aber ein Irrtum und beruht auf einem Mißverständnisse einer Stelle des Chronicon Urspergense ad a. 1052.

Den ersten Kampf der Völker gegen die Allmacht der lateinischen Sprache führten die Slawen. Wir hören von Methodius, dem Erzbischof der pannonischen Kirche, der in slawischer Sprache Messe gelesen hatte und deswegen durch den Papst Johann VIII. in einem Brief vom 14. Juni 879 nach Rom befohlen wurde. Dort geschah das Wunderbare, daß der Papst den Gebrauch der slawischen Sprache gestattete, aber der Papst Johann X. verbot um das Jahr 920 in einem Briefe an den Erzbischof Johann von Spalatro, wie auch an Tamislaw, Herzog der Kroaten, die slawische Liturgie. Alle weiteren Versuche wurden durch die Päpste Nicolaus II., Alexander II. und Gregor VII. (1080) im Keime erstickt. Erst Innocentius IV. erlaubte (1248) den Illyriern den slawisch-lateinischen Ritus in glagolitischer Schrift.

In ähnlicher Weise gärte es unter den deutschen Christen, unter denen viele der Muttersprache zu ihrem Recht verhelfen wollten. Wenn es kein deutsches Kirchenlied gab, das im kirchlichen Ritual seinen Platz fand, so weist doch die altdeutsche Literatur manches Kleinod auf, das bei christlichen Volksfesten, Kirchweihen, Bittgängen, Wallfahrten, Jahresfesten der Schutzheiligen gesungen wurde. Gerade die Weihnachtszeit war so recht geeignet, das Verlangen nach deutschen Liedern zu befriedigen, und hier finden wir vor allem einen großen Reichtum an Marienliedern, die zu den Weihnachtsliedern zu rechnen sind, da sie sich zunächst mit Maria als der Mutter des neugeborenen Jesusknaben beschäftigen.

Das älteste Beispiel eines Marienliedes in deutscher Sprache stammt aus dem als „Krist" bezeichneten Evangelienbuch Otfrieds von Weißenburg (um 868), des ersten deutschen Kunstdichters, den man mit Martin Opitz, dem Vater der neueren deutschen Dichtung, verglichen hat. Seine vierzeilige Reimstrophe ist wohl romanischen Ursprungs, den kirchlichen Hymnen und einer von diesen beeinflußten romanischen Vulgärpoesie, die bereits früher nach Deutschland gedrungen sein mag, entnommen [3].

[1] Gedruckt zu Wittemberg durch Joseph Klug, S. 97.
[2] Wackernagel S. 867.
[3] Adolf Bartels, Geschichte der deutschen Literatur I. 25.

Die erste Strophe des Marienliedes möge hier Platz finden:

„Tho sprach sancta maria
thaz siu zi huge habêta,
si was sih blidenti
bi thaz arunti."

Während Otfried im ersten Kapitel des ersten Buches die Wahl der deutschen Sprache für sein Gedicht rechtfertigt, eine Rechtfertigung, aus der eine tiefgefühlte Vaterlandsliebe spricht, entschuldigt er sich in einem lateinisch geschriebenen Brief an den Bischof Liutbert von Mainz gegen den Vorwurf, daß er bäurisch-deutsch, anstatt lateinisch geschrieben habe, mit der Versicherung, er habe die deutschen unnützen und unzüchtigen Lieder verdrängen wollen. Aus demselben Grunde verwarf er auch die Allitteration und wählte die allen Geistlichen geläufige und auch den Laien aus dem Gottesdienst bekannte Form der Strophe, die aus vier Zeilen bestand, von denen je zwei sich reimten.

Das älteste, uns bekannte, im Gottesdienst gesungene Weihnachtslied hat folgenden Wortlaut:

1. „Nun sîs uns willekomen hêrro Crist,
du unser aller hêrro bist!
nu sîs uns willekomen lieber herro,
der du in den kirchen stâst scôno!
Kyrieleison.

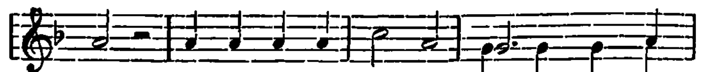
2. Nu ist got geborn unser aller trôst,
der die hellischen porten mit sim kriuze ufflo̊z.
diu muter ist geheizen Marja,
also in allen kristen buchen stat.
Kyrieleison.

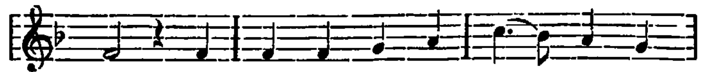
Lange Zeit hatte man von einer dazugehörigen Melodie nichts gewußt, bis im Jahre 1886 der Domdirigent Böckeler in Aachen ein Melodiefragment in einem Evangelarium des Kaisers Otto III. (980—1002) entdeckte, in dem der katholische Kirchenliedforscher Wilhelm Bäumker den Anfang der gesuchten Melodie erkannte. Später hatte der letztere das Glück, auf ein altvlämisches Weihnachtslied [1] zu stoßen, dessen erster Teil mit jenem Fragment übereinstimmte und das sich mit dem Originaltext deckte.

In deutscher Uebertragung [2] lautet dieses niederdeutsche Weihnachtslied mit der niederdeutschen Melodie folgendermaßen:

Nun sei uns willkommen.


1. Nun sei uns will-kom-men Her-re
2. Chri-stus ist ge-bo-ren un-ser al-ler


1. Christ, der du un-ser al-ler Her-re
2. Trost, der die Höl-len-pfor-ten mit sei'n Kreuz ver-


1. bist! Will-kom-men uns auf Er-den, du
2. schloß. Laßt Gott uns fröh-lich dan-ken und


1. lie-ber Hei-land! Zieh ein in uns-re Her-zen in
2. dem Herrn Je-su, — der für al-le See-len bracht'


1. al-le Land. Eh-re sei Gott!
2. Fried' und Ruh. Eh-re sei Gott!

Daß der Minnesang befruchtend auf die deutsche geistliche Dichtung wirken mußte, liegt in der Natur der Sache. Von Gottfried von Straßburg, der allerdings ohne starke religiöse

[1] Zu finden in dem vlämischen Gesangbuche: „Het Paradys der Geestelijcke en Keerckelijcke Lof-Sangen, Op de principaelste Fest-Dagen des gheheelen Jaers." (Antwerpen 1648.)
[2] Chorgesang 1889 Nr. 6.

Anlage ist, stammt ein Lobgesang auf Christus und Maria in 23 Strophen, der also anhebt:

„Ich hân gelobt die muter dîn,
viel süezer krist und herre min,
der êren schrîn,
in dem du mensche würde."

Außer diesem sind uns aus dem 13. Jahrhundert noch folgende Mariendichtungen von Bedeutung erhalten: 1. „Die goldne Schmiede" von Konrad von Würzburg, der vielfach geistliche Stoffe behandelte und in diesem der Jungfrau Maria ein ziemlich kaltes Prachtwerk schuf[1]; 2. zwanzig zwölfzeilige Strophen von dem Dominikaner Eberhard von Sax; 3. ein aus vierzig Strophen bestehendes Ave Maria, fälschlich dem Konrad von Würzburg zugeschrieben.

*

In diesen und ähnlichen Liedern zeigt sich die alles auf Erden und im Himmel ausschließende, zur schwärmerischen Liebe gesteigerte Verehrung der Jungfrau Maria. Die Phantasie, die in weltlicher Richtung unerschöpflich war im Loben und Preisen des geliebten Gegenstandes, wußte sich auch in religiöser Richtung gar nicht zu erschöpfen; sie schuf aus dem kirchlichen Begriffe von der ewigen Jungfräulichkeit ein Ideal aller weiblichen Tugenden. Drum sang Walther:

„Nu loben wir die süezen maget,
der ir sun niemer nicht versaget.
si ist des muoter, der von helle uns lôste;
das ist uns ein trôst vor allem trôste,
das man da ze himel ir willen tuot."

Aus dem Wust der langatmigen, wenn auch in Form und Darstellung vollendeten Marienlieder ragt als Ausnahme folgendes **Ave Maria** hervor, das sehr volkstümlich ist und deshalb sehr verbreitet war und auch gesungen wurde.

„**Ave Maria**, ein rose ane dorn!
mit missetat hân ich verlorn
din kint das von dir ist geborn:
Maria, versüen mich vor sinem zorn!"

Wir haben den Beweis, daß in dem sinnlich gestimmten 12. Jahrhundert der deutsche, religiöse Volksgesang nie aufgehört hat und zu Weihnachten wie andern hohen Kirchenfesten zur Volkssitte wurde. Während sich aber seither die meisten Weihnachtslieder mit Maria beschäftigten, fühlten sich die Mystiker des 13., 14. und 15. Jahrhunderts, in dem Bestreben, den Nonnen, die täglich lateinisch beten und singen mußten, ohne nur etwas zu verstehen, deutsche Lieder zu geben, zu dem Heiland selbst hingezogen. In einer Pergamenthandschrift der Baseler Universitäts-Bibliothek befindet sich folgendes Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert:

1. „**Jesu dulcis memoria,
dans vera cordis gaudia.
dulcis Jesu, pie Jesu, bone Jesu.**

2. Her Jesu gat in paradis,
er git den kiuschen liuten pris.
süezer Jesu, milter Jesu, guter Jesu.

3. Her Jesu in der kripfen lit,
nu waeres jubeliernde zit.
süezer Jesu, milter Jesu, guter Jesu."

Daß diese Lieder gesungen wurden, geht aus den Reiseberichten der Gefährten Bernhards, des Abtes von Clairvaux, hervor, der zu Ende des Jahres 1146 an den Ufern des Rheins das Kreuz predigte und im Laufe des Januars 1147 über Köln, Aachen, Maestricht, Lüttich nach Frankreich zurückkehrte. In dem ausführlichen Bericht einiger Mönche seines Ordens und drei anderer Geistlicher über die Orte, wo sie sich aufhielten, und die Wunder des Heiligen, deren Augenzeugen sie waren, befindet sich ein Brief des Mönchs Gottfried an den Bischof Hermann von Konstanz, in dem es heißt:

„Von den Wundern, welche wir auf dem Wege von Speier bis Löwen erlebten, haben wir der Kölner Geistlichkeit eine Beschreibung gemacht. Das Uebrige zu beschreiben und Euer Heiligkeit zu senden, habe ich nicht versäumt. Vieles jedoch von dem Frühern haben wir nicht gewußt, das ist ausgemacht. Niemand kann aber auch auf der Reise alles verfolgen. Am meisten schadete jedoch, als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, daß euer Christ uns genade aufhörte, und niemand da war, der zu Gott gesungen hätte. Das romanische Volk nämlich hat keine eignen Lieder nach Art eurer Landsleute."

[1] Bartels, Geschichte der deutschen Literatur I. 55.

Daß damals in Deutschland deutsche geistliche Lieder gesungen wurden, wird auch von anderer Seite bestätigt. Gerhoh, seit 1132 Probst zu Reichersberg (gest. 1169), bemerkt in seiner Erklärung der Psalmen beiläufig vom Jahre 1148:

„... die ganze Welt jubelt Christus Lob auch in Liedern der Volkssprache, am meisten unter den Deutschen, deren Sprache zu wolklingenden Liedern geeigneter ist[1]."

Die Zeit war angebrochen, in der die christliche Lehre nicht mehr alleiniges Eigentum der Geistlichkeit und des Mönchsstandes war; sie war über die Klostermauern gedrungen und machte den menschlichen Willen frei, indem sie ihn dem Willen Gottes unterwarf. Religiöse Begeisterung und ein heiliger Trieb, erbauend zu wirken, erweckten in allen Kreisen Dichter und Sänger, die in unmittelbarem, freiem Erguß des Gefühls, das noch nicht durch künstliche Versform und strenge Beobachtung des Reims bedingt ward, die Literatur des deutschen Kirchenliedes bereicherten. In der Heidelberger Liederhandschrift wie in der sogenannten Manessischen Sammlung befindet sich ein Weihnachtslied voll Poesie und Volkstümlichkeit, das dort Spervogel, einem Zeitgenossen Friedrichs von Husen (gestorben 1190), dessen Tod er beklagt, zugeschrieben wird.

Die erste Strophe lautet also:

„Er ist gewaltic unde starc,
der ze winnaht geborn wart:
Das ist der heilige Krist.
Ja lobt in alles das hir ist
Niewan der tievel eine:
Dur sinen grosen ubermuot
so wart ime diu helle ze teile."

Ergänzend ist noch hinzuzufügen, daß Maria vielfach als Rose bezeichnet wird, so in folgendem, vielleicht dem einzigen Meistergesang, der eine gewisse Volkstümlichkeit erlangte, gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstand, bald nachher viel gesungen, zu Anfang des 16. Jahrhunderts einzeln gedruckt wurde und sich in den katholischen Gesangbüchern das ganze 17. Jahrhundert hindurch, bald abgekürzt, bald mit bis zu 23 hinzugedichteten weiteren Strophen, erhielt:

„Maria zart,
von edler Art,
ein ros on alle doren,
du hast mit macht
herwider bracht,
das vor lang was verloren.
Durch Adams fal,
dir hat die wal
sent Gabriel versprochen.
hilf daß nit werd gerochen
Mein sünd und schult,
erwirb mir hult!
dann kein trost ist,
wo du nicht bist
barmherzigkeit erwerben.
Am letzten end
ich bit, nit wend
von mir in meinem sterben."

Aber auch Jesus wird als Rose bezeichnet, und um dem Mariendienst und allen darauf bezüglichen Gebeten, Liedern und Gebräuchen eine wirksame Waffe entgegenzustellen, und ohne dieses so vielfach gesungene und beliebte Marienlied dem neuen Gottesdienst zu entziehen, unternahm der für die Reformation sehr begeisterte Hans Sachs im Jahre 1525 eine Umdichtung oder, wie er es selbst nennt: „Das liet Maria zart verendert und christlich corrigiert"[2]. Es erschien mit sieben andern Liedern unter dem Titel: „Etliche geyst- | liche, in der schrifft | gegrünte, lieder | für die layen | zu singen. | Hans Sachs. | 1525", und beginnt also:

„O Jesu zart,
götlicher art,
ein ros on alle doren,
du hast aus macht
herwider bracht
das vor lang was verloren
durch Adams fal.
Dir wart die wal
von got vater versprochen.
auf daß nicht wurt gerochen
mein sünd und schult,
erwarbstu hult;
wenn kein trost ist,
wa du nit bist
barmherzigkeit erwerben:
wer dich nit hat
und dein genad,
der muß ewiglich sterben."

[1] Hoffmann v. Fallersleben, Das deutsche Kirchenlied S. 41.
[2] In den Nürnberger Enchiridien 1525 und den andern Gesangbüchern dieses Jahres.

Das Thema „Weihnachten im deutschen Kirchenlied“ ist in vorstehender Abhandlung nicht erschöpft, im Gegenteil, der Stoff ist so reichhaltig, daß es Mühe macht, die Perlen unter den Perlen auszuwählen. Allüberall, sei es in den glänzenden lateinischen Strophen des 10. oder den geschraubten Dichtungen des 15. Jahrhunderts, ist der Grundgedanke die Freude über die Ankunft des Heilandes und die Verehrung seiner Person und seiner Mutter. Daß Joseph keinen Raum im Kirchenlied gefunden hat, liegt in der Natur der Sache. Wie aber in einer früheren Abhandlung[1] dargetan wurde, wird seiner in den in den Weihnachtsspielen eingelegten Liedern sehr oft gedacht. Im Kirchenlied tritt er als nicht göttliche Person in den Hintergrund. Dafür besingen die Dichter um so mehr den Jesusknaben und in gleicher Weise die Jungfrau Maria, teils in schwungvoll dichterischer, teils in naiv kindlicher Weise. Zu jener Klasse gehören die lateinischen und zum Teil die ins Deutsche übertragenen lateinischen Weihnachtslieder, zu dieser zum Teil die deutschen Original-Lieder. Doch ist eine strenge Grenze nicht zu ziehen, denn unter den deutschen Weihnachtsliedern gibt es viele voll dichterischer Begeisterung und technischer Vollendung, während umgekehrt die Uebertragungen zum Teil von wenig dichterischem Wert sind.

Prinz Louis Ferdinand von Preußen als Komponist.

Zu seinem 150. Geburtstag am 18. November 1922.

Von Elisabeth Wintzer.

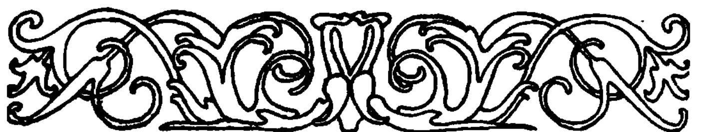
Robert Schumann hat den Ausspruch getan, daß „auf die neuere Musik besonders zwei Tonschöpfer Einfluß gehabt hätten, Franz Schubert und Prinz Louis Ferdinand von Preußen“. Wenn Robert Schumann in gewissem Sinne den Höhepunkt der Romantik auf dem Gebiete deutscher Musik verkörpert, so ist Prinz Louis Ferdinand der erste Vertreter derselben gewesen. Wenn auch bei seinen genialen Zeitgenossen Beethoven und Schubert stellenweise romantische Stimmungen ertönen, so ist doch Beethoven hervorragend tragisch-elementar und Schubert lieblich-harmonisch oder dramatisch-ernst ausklingend, während Louis Ferdinand, der 21 Jahre früher (1806) als Beethoven und Schubert starb, in seiner ganzen Persönlichkeit und Musik die Romantik auslebt. Hermann Kretzschmar sagt von ihm, „daß die Romantik bei ihm ein tiefinnerliches Stück seiner Weltanschauung sei“. Die beiden Pole der Romantik, Weichheit und Leidenschaft, die Lust am Abenteuerlichen, innige Frömmigkeit, Andacht vor dem Erhabenen, starke Liebesfähigkeit, Ergebung in ein tragisches Schicksal, gesteigerte Lebenskraft und -lust, all diese Gegensätze der Romantik, verbunden mit einem unwiderstehlichen Zauber, erklingen aus den melodienreichen Werken Louis Ferdinands. Und noch etwas ertönt aus ihnen: ein Hauch ewiger Jugend. Louis Ferdinand wurde nur 33 Jahre alt und war eine außergewöhnlich kraftvolle, übermenschlich gesunde, strahlende Persönlichkeit. Ein Ausfluß dieses Ueberschusses an Kraft ist seine Musik, die er oft nach durcharbeiteten Tagen oder durchfeierten Nächten noch stundenlang bis zum frühen Morgen betrieb. Auch die vielen Kriegsjahre konnten ihn nicht hindern, in jeder freien Minute in Musik aufzugehen. So erzählt sein Adjutant Nostitz, daß er 1806 im Frühjahr bei den Feldzügen in Schlesien „seine schönsten Kompositionen“ schrieb — es waren das die B dur-Variationen.

Die Werke Louis Ferdinands haben in ihrer Gesamtheit etwas Geschlossenes und weisen starke Eigentümlichkeiten auf. Herm. Kretzschmar, der Neuherausgeber derselben, der ihm so außerordentlich gerecht wird, sagte einmal von ihm, daß er „seinen eignen Stil“ hätte. Dieser Stil bringt all seine, in vollendeter klassischer Form geschriebenen Kammermusikwerke — das Hauptsächlichste seiner Hinterlassenschaft — mit reichem Klavierpart. Louis Ferdinand war der beste Klavierspieler seiner Zeit, was selbst der kritische Beethoven anerkannt hat, und spielte die Klavierstimme, die Klavierkonzerten gleichkommt, selbst in seinem Privatquartett. Auch die Werke mit mehreren Instrumenten — ein Septett, ein Oktett und ein Rondo für Orchester — sind mit Klavierpart geschrieben. Wenn auch die Klavierpartie die unstreitig schwierigste und reichste der einzelnen Stimmen ist, so kann man doch nicht sagen, daß sie die andern Instrumente verdrängt; das Ganze geht immer harmonisch zusammen. Die Bevorzugung der B-Tonarten bietet auch für die Streichinstrumente stellenweise Kompliziertheiten, doch lohnt es sich, diese echt deutsche, harmonisch interessante, wirkungsvolle Musik wieder mehr auf den Spielplan zu stellen. Sie ist Romantik im klassischen Gewande, Carl Maria von Weber fußt auf ihr.

Sehr merkwürdig berührt es den Forscher auf diesem Gebiete, nichts zu finden an Jugendwerken, an auf- und absteigender Linie im Schaffen. Fast auf gleicher Höhe liegen all die Schöpfungen, die bis zu Liszts Zeiten und in seinem Hause so viel gespielt wurden und seitdem mangels neuerer Ausgaben vom Repertoire verschwanden. 1906 ließ Wilhelm II. zur Jahrhundertfeier den größten Teil der Werke Louis Ferdinands durch Herm. Kretzschmar neu herausgeben in gesammeltem Bande bei Breitkopf & Härtel, doch sind sie jetzt auch wieder einzeln zu beziehen daselbst. Sein populärstes Werk, das f moll-Quartett, das 1808 im Leipziger Gewandhause gespielt wurde, hört man wohl gelegentlich, aber die drei Trios, das Quintett und das Quartett in As dur, die B dur-Variationen (Klavier-Quartett) und das Rondo für Klavier und Orchester kommen ganz selten zu Gehör. Das wunderschöne Notturno (Septett) und ein Oktett befinden sich leider nur noch in Bibliotheken.

Prinz Louis Ferdinand wurde am 18. November 1772 im Schloß Friedrichsfelde bei Berlin geboren, wo sein Vater, Prinz Ferdinand, der jüngste Bruder Friedrichs des Großen, lebte, bis er sich Schloß Bellevue erbaute, wo die weitere Kindheit des Prinzen verlief. Von allen Zeitgenossen wird das Geniale seiner Persönlichkeit hervorgehoben, reiche vielseitige Begabung, besonders in musikalischer Beziehung, Liebenswürdigkeit, eifriges Studium, aber auch Uebermaß im Empfinden und Geben, was zu andauernden pekuniären Schwierigkeiten führte. In den Feldzügen 1791—92 bereits zeichnete er sich durch Kühnheit und Tapferkeit aus. Die Musik war sein ureigenstes Element, der er jede freie Minute widmete. Er war in verschiedenen Garnisonen tätig und liebte sein Vaterland leidenschaftlich. Eine Denkschrift, die den Zusammenschluß Oesterreichs und Deutschlands forderte, gehört zu seinen bedeutendsten Hinterlassenschaften in seinem militärischen Beruf. Preußens Schicksal war sein größter Schmerz, und mit der passiven Politik Friedrich Wilhelms III. kontrastierte er scharf.

Die zehn Friedensjahre von 1796—1806 auf seinem Gute Schricke bei Magdeburg haben ihm wohl die beste Gelegenheit gegeben, sich seinen musikalischen Schöpfungen zu widmen. Bei seinen Lebzeiten erschien nur sein c moll-Quintett, das ihn mit einem Schlage in die Reihe der ersten Tonsetzer stellte, die andern Werke gab nach seinem Tode Dussek heraus, mit dem er in seinen letzten Lebensjahren befreundet war. Auch Himmel gehörte zu seinen Freunden. Verdienstvoll hat er Beethovens Werke gefördert, die damals noch wenig Anklang fanden. In Berlin und Wien ist er, wenn auch nur kurz und vorübergehend, mit Beethoven zusammen gekommen. Ueber seinen musikalischen Werdegang ist nichts zu erforschen, wahrscheinlich waren Mitglieder der Privatkapelle seines Vaters seine Lehrer. Der Feldzug von 1806 und sein Schlachtentod bei Saalfeld am 10. Oktober setzte seinem Schaffen ein frühes Ende.



[1] Weihnachten im deutschen Volkslied. Neue Musik-Ztg. 32. Jahrg. Heft 6. 11.

Zum Streitfalle Pfitzner-Bekker.

Nachträgliches von Arthur Seidl (Dessau).

(Schluß.)

II.

„Es kommt bei aesthetischen Streitfragen doch nie etwas heraus." Hans Pfitzner.

Mit alledem wäre aber nun zugleich auch ein großer Teil der Hans Pfitznerschen Ausführungen zur Sache ins rechte Licht schon gerückt — ich meine sogar: abgetan und erledigt, was man so sagt „gewogen und zu leicht befunden!" Der Meister hat sich danach leider selbst Blößen gegeben, so zu sprechen seinen Schild befleckt und das Ansehen geschädigt, als er sich — man muß heute sagen: beinahe von allen guten Geistern verlassen — auf den Kriegspfad, genau besehen mehr gegen die „Frankfurter Zeitung" und eine gewisse Berliner Kritik als gerade wider Paul Bekker, begab und (im Schlußteile zumal) einfach loszuschlagen, statt zu erörtern, beschloß. Und ich meine dies beileibe nicht deswegen, weil er etwa das bewußte „crimen laesae majestatis" an den jüdischen Volksgenossen begangen hätte — du lieber Himmel, Schreiber dieses (der Verfasser von „Jesus, der Arier" und eines Artikels sogar „Zur Entjudung des Christentums") hat schon so manches gegen den jüdischen Geist als solchen auf dem Herzen gehabt und ist den Herren „Christlingen" oder reinen Semiten, die um jeden Preis solche sein und bleiben wollen — was er sogar zu schätzen weiß, in seinem Leben einige bittere, herbe wie derbe Wahrheiten keineswegs blöde schuldig geblieben; das kann's also ganz gewiß nicht sein! Sondern vielmehr, weil Jener, der als Künstler genau wissen mußte, was er sich und seinem hohen Amte schuldig war, „ein garstig, pfui! ein politisch' Lied" gleichsam auf dem Hausschlüssel schrill gepfiffen; und zumal weil er, dessen Genius doch „welthellsichtig" seinerzeit das ergreifende Schopenhauer Motto gerade über seinem „Palestrina" ausgehängt: „Neben der Weltgeschichte geht schuldlos und nicht blutbefleckt die Geschichte der Philosophie, der Wissenschaft und der Künste", mit eins mutwillig alles in den Wind geschlagen und gerade dieses „Beste in der Welt" gänzlich versäumt hatte, um uns dafür die „musikalische Aesthetik der Präpotenz" des — Hakenkreuzes aufzurollen. (Wobei ihm noch obendrein das Malheur passierte, in seiner Moralpredigt oder -Pauke völlig zu übersehen, daß Bekker immerhin „für uns" an der Front draußen gekämpft hatte, während wir — Pfitzner mit eingeschlossen — „Heimkrieger" geblieben waren.) Denn — Preisfrage für Interessenten: Welches Deutschtum soll nun wohl gelten — das einer „Palestrina"-Meisterschöpfung oder das von „aktuellen" Gelegenheit-Kompositionen und „vaterländischen" Tirpitz-Gesängen? Mit welcher „deutschen Seele" wird der Fremdgeist wohl entschiedener bekämpft, verjagt und geschlagen? Mit Recht sagt Siegmund v. Hausegger (mit dem ich mich auch in Sachen des „Nationalen in der Kunst" sehr wohl zu verstehen glaube) anläßlich seiner „Betrachtungen zur Kunst": „Wir wollen uns, auch in der Kunst, nicht deutsch gebärden, sondern deutsch sein!" — wie ich selber, ganz ebenso, immer wieder ermahne: „Nicht so viel von ‚Deutschtum' allsfort reden und mit diesem Wort allerwege spazieren gehen, wohl aber deutsches Werk rechtschaffen immerdar tun und deutsche Gesinnung wesentlich ausstrahlen — das ist die große Forderung des Tages wie Pflichtgebot der Stunde!" Erwidert man mir aber vollends, den „Wagnerianer" in mir gemahnend: „Der junge Meister Pfitzner hat im Grunde doch nichts anderes da auf sich geladen, als was der Altmeister von Bayreuth ehedem in frischem Bekennermut wie heiligem Kunstzorne mit seiner Schrift über ‚Das Judentum in der Musik' u. a. schon unternahm", so muß ich allerdings offenherzig bekunden: Pfitzners „neue Aesthetik der politischen Impertinenz" scheint mir zu eines Wagner tief-kulturpsychologisch schürfender Studie von weitesten Perspektiven sich zu verhalten wie etwa Paul Bekker zu — Beethoven (in Pfitzners eigenen Augen); frischer Bekennermut und heiliger Kunstzorn möge gerne beiden Teilen zugebilligt sein und dabei auf sich beruhen, wenngleich es mit diesen letzteren Dingen bei unserem zeitgenössischen Künstler-Aestheten auch seine fragwürdige Bewandtnis wieder haben mag, nachdem er noch selber zugegeben (S. 11 f., 116 f. und 123), daß er sich von der „Frankfurter Zeitung" einmal angegriffen fühlte, — wasmaßen ich mich denn auch des Eindruckes nicht ganz erwehren kann, daß hier in letzter Instanz doch irgend welche altverjährten, rein persönlichen Erlebnisse des ehemaligen Frankfurters vielleicht mit zum Austrage kommen. Keinenfalls aber dürfen noch wollen wir nun dabei vergessen, was R. Wagner in einer gewissen anderen Schrift über „Staat und Religion" scharfsinnig und weitblickend (nach Schopenhauer) von der leidigen Erscheinung des blindwütigen „politischen Wahnes" im Völkerleben dereinst niedergeschrieben: Erkenntnisse, die sich der Schopenhauerfreudige und Wagner-kundige „Palestrina"-Schöpfer zu den überaus peinlichen Endpartien seines Büchleins vor deren mehr schlagfertiger als treffender Niederlegung immerhin wohl hätte zu Gemüte führen sollen und — wie wir eben vermeinen — füglich auch hätte zu Herzen nehmen können.

Aber auch Tonart und Geschmack dieses „Waffenganges", wenn es denn schon einmal einer werden mußte, blieb des genialen Künstlers und zu ganz anderen Aufgaben berufenen „Meisters" Pfitzner keineswegs durchaus würdig. Zwar, für das so viel angefochtene „Cacatum non est pictum" (S. 123 seiner Schrift; hätte er es doch nur wenigstens lateinisch gegeben, es wäre dann immerhin noch „antikes" Zitat geblieben!) habe ich selbst die tiefere psychologische Erklärung allbereits gleich zu Anfang (auf S. 8 ff.) meines eigenen — in der bekannten „Musik"-Bändchenreihe erschienenen — „Hans Pfitzner"-Essays längst geliefert, um dafür freilich durchgängig die entrüsteten kritischen Anwürfe meiner wertgeschätzten Herren Fachgenossen einzuheimsen[1]; das sollte mein „crimen laesae majestatis" am genialen Menschen sein, und selbst Richard Strauß schrieb mir damals, nach Erscheinen des Büchleins, brieflich-spöttisch: „Dein berühmter, Zoten erzählender Idealist, ‚dem nichts Menschliches fremd ist'!" Jedennoch: Wendungen — wie „alles ist (nach Bekker) gleich: Beethoven und Dreck" (S. 28), oder „seinen eigenen Dreck an den Horizont werfen" (S. 115), oder auch „Diesen Satz kann nur ein Mensch zu sagen und zu schreiben wagen, der die ‚Frankfurter Zeitung'[2] hinter sich und ein deutsches Publikum vor sich hat" (NB: fett gedruckt, S. 123); starke Ausdrücke — als „nihilistisches Geseires", „amerikanisch-internationale Pöbelhaftigkeit" (S. 120), „Trivialität und verlogener Kniff" (S. 130), „katastrophaler Schwindel", „mit größter Ungeniertheit vorgetragener, unerhörter und unerträglicher metaphysischer Schwefeldunst" (S. 29) u. dgl.; mancherlei faule Witze — gleich dem von der „Uedäh" (S. 32 f. — für „Idee"!), oder „das kann ein Glas Wein auch", nämlich „die Inspiration anregen" (S. 19), oder „Die Pastorale ist vollkommen ganz, wo der

[1] Nebenbei angemerkt und ganz offen gestanden: es bedeutet für mich letzten Grundes ein wirklich beschämend Zeugnis des augenblicklichen Tiefstandes unserer essayistischen Kultur in Deutschland, daß nicht einer meiner Rezensenten bisher mich darin auch verstanden, noch heraus gefunden und etwas wie erklärende Rechtfertigung dafür in der Feder gehabt hat, wie diese angebliche shoking-Episode meiner Monographie, weit über das bloß subjektive Erlebnis und scheinbar rein personelle Moment hinaus, geradezu die Grundlage zu allgemein gültiger Betrachtung für meinen ganzen Essay abgegeben hat, insofern es nicht nur den ehemaligen Ausgangspunkt darstellte, sondern gerade auch Baustein wie Aufriß förmlich zur Pyramide abgab, Enthüllung des innersten Seelenkernes beim Künstler Pfitzner in Richtung aufs Charakteristisch-Drastische im Fabulieren hin mir vielmehr geworden war und eben darum, wohlweislich-notwendig, von mir an den Anfang des Ganzen derart gestellt wurde. Dazu kam überdies noch als äußerer „Anreiz" P. N. Coßmanns so ärgerlich apodiktisch hingeworfene Behauptung von 1900: Nein, Pfitzner ist ja gar kein Moderner, denn er ist kein — Schweinehund! Wer solche Probleme schon aufwirft, der darf sich wahrlich nicht wundern, wenn man sie lebendig dann auch erörtert.

[2] der gegenüber sich schon ein Houst. St. Chamberlain um so mehr verhauen hatte, als späterhin die französische Besatzung diesen angeblichen „Auslands-Ableger" doch zu verbieten kam!

Mensch n i ch t hinkommt mit seinem Tanz" u. ä. m. ..... sie begründen z. T. nahezu schon einen „Sauherdenton" in der deutschen musikalischen Aesthetik und bedeuten für unser Gefühl arge Salopperien, nichtssagende Albernheiten, unglaubliche Geschmacklosigkeiten, kurz: schlimme Blößen und unliebsame Entgleisungen zum mindesten, denen wir wahrlich das Wort n i ch t mehr reden können, und die um so empfindlicher alle Gutgesinnten gerade s ch m e r z e n müssen, als sie nun für die Ewigkeit untilgbar zu Buche dastehen. Ganz besonders hübsch (richtiger: gar übel) macht es sich natürlich auch, Pfitzner, bei dem man auf Schritt und Tritt selbst solche antrifft, seinem Gegner „grobe Denkfehler" gelegentlich ankreiden zu sehen (vgl. S. 22, 59 u. a.); und überdies verkennt unser (nebenbei die Uraufführung des „Tannhäuser" um 1847 erst ansetzender und reichlich Schnitzer gegen d e u t s ch e n Sprachgeist begehender) Verfasser gar noch, oder scheint es doch ganz und gar nicht einmal zu bemerken, wie er selbst gelegentlich in die, von ihm (S. 24 u. a.) so verfehmte, „dilettantische, greuliche Musikführer-Weis'" seines Gegners — oder sagen wir, einer Persönlichkeit wie i h m gegenüber entsprechender, „altmodisch-unfruchtbare, mehr-minder poetische Erläuterungsucht" — doch nur wieder z u r ü ck fällt. Dabei setzt es denn ein paar Mal (S. 88 und 144) ganz erstaunlich hemmungslose „Phantasien" (oder richtiger schon: Phantasmen und Phantastereien) in Sachen Beethoven oder Schumann ab; wie er denn (S. 63) sich steif und fest einmal gar einbildet, ganz genau zu wissen: „was der liebe Gott meinte, als er die Musik erschuf" — also eigentlich noch m e h r als „das Gras wachsen zu hören".

In der Tat! Zum erstenmal eigentlich im Leben begegnete es mir, daß ich meinen Leipziger Konservatoristen, denen ich solche Künstlerschriften sonst doch mit V o r l i e b e gerade in die Hand zu drücken pflege, diesmal bei Ueberreichung des Buches mahnend leider zurufen mußte: „Hier liegen Fußangeln und Schlageisen; nur mit Vorsicht zu gebrauchen und jedenfalls mit aller geziemenden, aber auch schuldigen Kritik zu lesen!" Schon bei der „Futuristengefahr — bei Gelegenheit von Busonis Aesthetik" hatte ich mit ihnen, die ja diese letztere unter meiner Leitung im „Seminar" längst (sogar wiederholt: 1907 u n d 1917) genau vorgenommen und kritisch durchgesprochen hatten, ehrlich gestutzt und einigermaßen betroffen den Kopf geschüttelt. Denn, abgesehen von den für einen Pfitzner doppelt befremdlichen Urteilen über Erscheinungen wie L i s z t und B r u ck n e r: wie nur kommt dieser in puncto Ernst, Ehrlichkeit und Ueberzeugungtreue bekanntlich so s e h r empfindsame Tonkünstler dazu, seinem Genossen in musicis Unechtheit kurzerhand unterzulegen und dessen künstlerische Grundrichtung oder Bestrebung als gleichsam nicht aufrichtig gemeint oder schlecht gesinnt zu verdächtigen?! — Da ich denn ein abgesagter Feind aller feuilletonistischen Oberflächlichkeit, wie insbesondere „aktueller" Sensationen bin (und z. B. das denkfaule, aber sehr beliebte Verlegenheitwort „interessant" bei meinen Schülern ein für allemal strenge verpönt habe), hielt ich es für meine Pflicht, dieses mein Seminar den ganzen vorigen Winter hindurch mit bezüglichen Schülerarbeiten und regem Gedankenaustausch darüber zum eigenen, gründlich ernsten Studium dieses ganzen „Streitfalles Pfitzner-Bekker" anzuhalten. Probatum erat! Nicht nur sämtliche Schriften Hans P f i t z n e r s selbst, sondern auch alle einzelnen Bücher und Broschüren aus Paul B e k k e r s Feder, dazu natürlich auch wieder Ferruccio B u s o n i s „Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst" — ja, zur klärenden Unterlage, sogar noch die gewichtigste und hauptsächlichste, wissenschaftliche V o r - Aesthetik seit Eduard H a n s l i ck (Fr. v. Hausegger, Steinitzer, Seidl, Louis, Moos, Halm; Felix v. Weingartner, S. v. Hausegger, H. W. v. Waltershausen; Marsop-Storck-Blessinger) wurde da, jedes für sich, in Sonder-Referaten mit Besprechung auf Grund sorgsamer Lektüre gewissenhaftest behandelt und all dies Einzelne neben einander gehalten, lebendig gegeneinander ausgespielt. Ich brauchte gar nicht einmal Besonderes aus Eigenem noch hinzuzutun, hielt mich auch absichtlich gerne zurück, viel dazu selber zu sagen — die Musikjünglinge und -Jungfrauen merkten es methodologisch schließlich s e l b s t sehr bald, „wie viel die Uhr geschlagen"; es ging ihnen „ganz von alleine" bei dieser plangemäßen Betrachtungweise das Licht (oder der „Knopf") darüber auf, daß und w i e hier die Karten doch, genauer besehen, im Wesentlichen ganz a n d e r s verteilt noch lagen, als ihnen dies eine auf bornierte Losungen und eitel Personenkult blindlings eingeschworene Parteipresse — hier wie dort — stets dargestellt und mundgerecht-bequem vorgelegt hatte; ganz selbständigen Urteiles gelangten sie, die des genialen Tondichters Aufsatz-Sammlung „Vom musikalischen Drama" seinerzeit doch mit heller Begeisterung bei mir aufgenommen, zu dem betrüblichen Ergebnisse: daß freilich an B e k k e r gar manches Erhebliche noch kritisch auszusetzen und wissenschaftlich zumal da und dort ganz entschieden zu beanstanden wäre, daß aber dieser bewundernswert reiche Geist P f i t z n e r sich diesmal jeweilen bös verrannt und letzthin recht ungünstig wohl vor der zuständigen Oeffentlichkeit abgeschnitten habe. Und dies von Rechts wegen — nach allen gegebenen Voraussetzungen. Zudem gerieten sie auf diesem höchst zuverlässigen, weil sicher gehenden Pfade, nicht selten auf allerhand ganz eigene, recht lehrreiche Entdeckungen; darunter vor allem auch d i e: daß der Wortstreit und Meinungskampf um „Erfinder" o d e r „Gestalter", die polemische Auseinandersetzung zwischen „Einfall" und „thematischer Entwicklung", „Eingebung" und „ausführender Arbeit" einfach und um so mehr eigentlich nur den Streit „um des Kaisers Bart" vorstellt, als in den verschiedenen Abhandlungen aus b e i d e n gegnerischen Lagern ein paar Mal nachweislich an entscheidender Stelle sich ganz identische Aeußerungen vorfinden; Sätze, die sich — richtig genommen — so ziemlich decken, also die „Frage" als solche doch wieder a u f h e b e n. Das mag und wird eben vielmehr ganz individueller Naturanlage entsprechen und nach besonderem Temperamente, Persönlichkeitrechte 2c. sich letzthin entscheiden; es ist, wahrhaft künstlerisch angesehen, eine Wortklauberei im Grunde, und Einer, der bei Anton B r u ck n e r just die „Einfälle" übersieht bezw. diesen Meister, der doch (wie Franz S ch u b e r t) ein wahres „Schulbeispiel" für Pfitzners grundsätzliche Anschauungen sein müßte, ja die eigentliche Stütze zu dessen Gedanken m i t abgeben könnte, so grausam verkennt, hat sich — unseres unmaßgeblichen Dafürhaltens — des eigentlichen Rechtes selber vollständig begeben, h i e r autoritativ auf den Plan zu treten. Nicht nur erläutern und ergänzen sich zum Teil allzu stark pointierte, mehr doktrinär-eigensinnig gefaßte B e k k e r sche Grund-Sätze durch verschiedene Stellen aus a n d e r e n Werken des selben Verfassers ohne Weiteres wieder zur vollen Genüge, wofern sie — völlig u n eingeschränkt verstanden — nicht, gar n i e mals gemeinten, vollkommenen U n sinn vertreten sollen, auch P f i t z n e r macht (nicht n u r in poetischen Musik-Analysen, à la Bekker) derart recht bemerkenswerte Zugeständnisse zeitweilig-stellenweise bei seiner (in ihrer Ausschließlichkeit ja auch unhaltbaren) Hauptlehre vom „Einfall" als der „Urzelle" musikalischen Schaffens und tonkünstlerischer Formgebilde. Z. B. steht er (auch m e i n e s Erachtens) in dem Buche „Vom musikalischen Drama", S. 104, 106, 140 und 153, erst recht aber auf den Seiten 31, 56, 58, 62, 76, 94, 105, 117 und 119 s e i n e r „Neuen Aesthetik der musikalischen Impotenz" Bekker, wenn auch nur vorübergehend, ungleich näher, als er es selber je Wort haben will; da finden sich immerhin Dinge, die er dem „modern" gerichteten Sündenbock — oder sagen wir (hübscher?): „internationalen" Prügeljungen — seinem angeblichen „Antipoden" schwer verübelt, begangen oder gesagt zu haben, die indes, mit gebotener Einschränkung, wirklich und wahrhaftig gar nicht so weit entfernt d a von sind und zum Mindesten nichts w e s e n t l i ch Anderes, als er selber doch lehrt und Bekker wohl meint, besagen wollen[1]. (Und ganz

[1] Ganz ausgezeichnet — s e h r klar, entschieden festlegend und auch durchaus überzeugend — hat übrigens, schon gleich September 1918, Hans F r i e d r i ch diese „parties honteuses" (oder doch „fatales") des ganzen „Systems" herausgearbeitet: in dem viel zu wenig noch beachteten „Kritischen Kommentar zu Paul Bekkers Theorie vom ‚Erfinder und Gestalter'"; „Der Merker" Jahrg. IX, Heft 18. — Tatsächlich gibt das, was hier als Fehler oder Unklarheit in P. Bekkers

ähnlich wieder, in Sachen Busoni: „V. mus. Dr.", S. 14 oder „N. Aesth. d. musik. Imp.", S. 64 und 105 gegenüber gestellt und entgegen gehalten etwa der „Futuristengefahr" S. 41, 9 und im Ganzen.) Gewiß tut der Frankfurter Musikkritiker Unrecht daran, es so zu drehen, daß er sagt: nur einem Tonsetzer wie Pfitzner mit seiner Häufung von Einzel-Einfällen, die unorganisch neben einander stehen, konnte jene einseitige Theorie vom „Wunder des musikalischen Einfalles" überhaupt ankommen; und ganz ähnlich muß man Hans Pfitzner auch gegen Dr Adolf Abers „Geschreibsel" billig in Schutz nehmen, der „von der Kläglichkeit unserer modernen Tempelschänder" spricht, dabei aber — den Verfasser der „Neuen Aesthetik der musikalischen Impotenz" meint und gerade ihm unterstellt: „mit schnoddrigen Redensarten" schlechthin „behauptet zu haben, Beethoven habe aus dem Thema des ersten Eroica-Satzes gar nichts zu machen verstanden". Allein eben jener Bekker war wohl nur zu sehr im Rechte, heimgebend und unwillkürlich ironisierend anläßlich seiner Entgegnung alsdann mit den soi-disant „Juden": Mozart, Schiller, Beethoven verwegener Weise aufzutrumpfen, die den Menschheitstempel der (ja, heißt's nun „internationalen", so geht es allerdings ganz fehl und die allgemeine Entrüstung dar über ist durchaus am Platze; meint er jedoch „übernationalen", dann freilich stimmt die Sache immerhin auffallend!) Gesinnung mit ihrer „Zauberflöte" und „IX. Symphonie" errichteten, — sonach seinen Widersacher auf eigenstem Gebiete nicht übel ad absurdum führend. Das war begreiflicherweise arg übertrieben hier formuliert und liegt natürlich „im Leben nicht" genau so, in ebenso wohlfeiler als schärfst zugespitzter Antithese; allein den jenseitigen Beschränkt- wie Plattheiten oder doch jedenfalls Unmöglichkeiten gegenüber mußte man wirklich schon mit schwerem Geschütz angerückt kommen oder eben einmal mit — Feuerspritzen auffahren!

Auch sonst noch wissen meine Schüler — durch besagten „Gehirn reinigenden" Lehrgang geschult — heute, was ein Pfitzner anscheinend noch immer nicht weiß: daß nämlich in meinen Schriftwerken gewisse Grund legende Voraussetzungen, aber auch nicht zu umgehende Korrekturen zu gar manchen wichtigeren Themen oder Hauptabschnitten von dessen, mit breitem Behagen oft wie neu oder eben ahnunglos-fälschlich vorgetragenen Lehren zu finden; so u. a. etwa zu vergleichen: der Fall Marschner — „Vom musikalischen Drama" (S. 120) mit meinen „Wagneriana" (Berlin 1901; Bd. II, S. 173 ff.); der Text zu Mozarts „Zauberflöte" — „V. mus. Dr." (S. 156) mit ebenda (Bd. II, 133 ff.); zur Dramaturgie der Elsa im „Lohengrin" — „V. mus. Dr." (S. 130) mit ebenda (Bd I, S. 107 f.); die Verkennung Rob. Schumanns — „Futuristengefahr" (S. 21 f.) und „Die n. Aesthet. d. musik. Impotenz" (a. m. St.) mit ebenda (Bd. II, S. 209 ff.) — heute sogar noch mit Bekker selbst (vergl. dessen Einleitung zur soeben erst erschienenen Auswahl von Rob. Schumanns „Ges. Schr."); über altgriechische Musik und deren Homophonie — „Aesth. d. m. Imp." (S. 42 f. und 47) mit meiner Essais-Sammlung „Kunst und Kultur" (Berlin 1902, S. 487 ff., namentlich 497 f.), wenn nicht gleich mit der direkten Quelle hierzu: Dr Max Steinitzers Dissertation über „Die psychologischen Wirkungen musikalischer Formen" (1885, S. 56); Schopenhauers „Metaphysik der Musik" — „Die n. Aesthet. d. m. Imp." (S. 73 ff. u. 84) mit meiner Abhandlung „Vom Musikalisch-Erhabenen" (II. Auflage — Leipzig 1907, S. 160 f. und besonders Anmerkung 142); zweierlei Arten von Melodie — „Die n. Aesthet. d. m. Imp." (S. 108 f. u. a. St.) mit meinen „vier Vorträgen" vom „Modernen Geist in der d. Tonkunst" (Berlin 1900, S. 152 ff.), wie endlich Programm-Musik und Tonmalerei — „Die n. Aesthet. d. m. Imp." (im Ganzen) mit ebenda (S. 66—71). (Andere, wie z. B. Prof. Dr. R. Sternfeld, könnten anderes aus ihren Schriften geltend machen.) Das alles brauchte ein Pfitzner natürlich gar nicht erst zu wissen noch zu kennen, wie für ihn ja auch Friedrich v. Hauseggers wissenschaftliche Rundfragen über den Schaffensvorgang und bezügl. exakte Forschungen zum „Jenseits des Künstlers", R. Wagners berühmte Stelle von der musikdramatischen „Vision" oder seine verschiedenen Aussprüche über das Dichten und Komponieren in Einem, der „Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter", Adolf Sandbergers aufhellende geschichtliche Studie „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei", die mancherlei musikhistorischen Untersuchungen über Fuge, Sonate, Rondo, Variationenform ꝛc., ja selbst Anton Schindler oder Aug. Göllerichs „Beethoven"-Büchlein (Bd. 1 der „Musik"-Folge) schon nicht vorhanden zu sein schienen.

Dies aber bringt mich zum Schluß auf ein eigenes, persönlichst befahrenes Erlebnis mit dem Schriftsteller, Redner und Aesthetiker Pfitzner, dem ich mich ja durch Jahre hindurch (bei seiner eigentümlichen Seelen-Veranlagung weiß ich freilich nicht, ob auch wohl heute noch?) aufrichtig befreundet fühlen durfte. Ein paar Mal ist es mir da nämlich ganz merkwürdig mit ihm ergangen. Ich will nun nicht weiter Aufhebens von einem kleinen Gedankenaustausche, mit diesseitiger Sonder-Idee zur vertieften Schlußwendung des „Armen Heinrich", oder meiner freudigen Zustimmung zu Pfitzners Absicht der Bearbeitung des Klavierauszuges der E. T. A. Hoffmannschen „Undine" hier machen, die in bezüglichem Briefwechsel aktenmäßig festliegen; jedoch von seinem Leipziger „Parsifal"-Vortrage, dem ich seinerzeit beiwohnte (und der sich erfreulicher Weise in extenso jetzt auch innerhalb der Essais-Sammlung „Vom musikalischen Drama" mit vorfindet), muß und möchte ich doch noch ein klein wenig reden. Nach jenem anregenden Abend hatte ich ihn da besonders aufmerksam machen zu sollen geglaubt — wohlgemerkt: brieflich, da dies leider nur eben von mir nachgetragen werden konnte, daß seine vorwiegend „asketische" Auffassung der Handlung des Bühnenweihfestspieles kaum angängig und von mir (vgl. „Kunst und Kultur"; Berlin 1902, S. 472 f. — aber auch „Wagneriana" I, 403 bis 423 u. a.) in einem entscheidenden und dem springenden Punkt gerade längst energisch bestritten, um nicht schon zu sagen: aus den Angeln gehoben sei. Er erwiderte mir freundlich, wenn auch etwas vorwurfsvoll erstaunt: nun hätte ich ihm die betr. Buchstelle selbst ja noch immer nicht mitgeteilt! Je nun, ich Tor war so kindlich gewesen, bis dahin einfach anzunehmen, daß Männer, die von uns doch ohne alle Ausnahme stets ein aufmerksames und genaues Verfolgen ihres Schaffens bis ins Einzelne jeder Lebensstufe hinein ohne Weiteres voraussetzen, ein Mal dann — wechselseitig in solchem gegebenen Falle — auch den lebhaften Wunsch hegen und ein rechtschaffen Bedürfnis bei sich empfinden könnten, ein solches Lebens-Werk unserer Feder anteilvollst ihrerseits in die Hand zu nehmen und etwas interessiert vielleicht nunmehr nachzulesen; und ich blieb ihm die gewünschte Abschrift bis zum heutigen Tage darauf hin allerdings schuldig.... Es gibt eben — und damit sprechen wir schon wieder ganz im Allgemeinen — eine Produktivität des „Könnens" und eine solche des „Kennens"; das muß unserseits den Künstlern gegenüber zeitenweise einmal betont sein und ihnen tunlich zu Gemüte geführt werden, da es ihnen denn viel zu wenig in der Regel zum klaren Bewußtsein kommt. Mag dies für manche Ohren wohl sehr anmaßend klingen, so bleibt es doch genau die Sphäre (von der in meiner „Pfitzner"-Studie, S. 60 f., schon im Näheren die Rede ging), in welcher wir „Leute vom Bau" als mit Fug sachlich ergänzend einzutreten haben, ja innerhalb deren man sich, wenn denn schon einmal im fremden Revier auf unvertrautem Boden (der „Aesthetik" oder „Fachschriftstellerei") ausnahmsweise gejagt werden, will sagen: ins Handwerk gepfuscht werden soll, eine Uebergehung oder Ausschaltung gelegentlich sogar ganz entschieden einmal verbitten darf; denn in diesem seinem Bereiche kann auch der Kunstgelehrte als lebendig-gleichberechtigt oder mindestens nicht unebenbürtig wohl einmal gelten, stellt Unsereins durchaus

---

Theorem streng logisch und rein sachlich herausgeschält erscheint, ohne weiteres auch die glückliche Auflösung des verbissenen Streites, weil eine unwiderlegliche Richtigstellung zugleich mit von H. Pfitzners Einseitigkeit, in ihren maßlosen Vorwürfen und ergo unberechtigten Anklagen.

doch seinen Mann, wenn anders er nicht etwa nüchterner „Kritiker" des Verstandesurteils nur geblieben, sondern ein echter „Aesthetiker" warmen Gefühlsverständnisses (nach Wagners lichtvoller Bezeichnung) geworden ist. Und es mag hier noch — sine ira ac studio, in aller Würde und Ruhe, denn (Bekker hat schon Recht) „in diesen heiligen Hallen kennt man die Rache nicht" — hervorgehoben sein: auch wir Anderen, im gemeinsamen Haushalte der Kultur, arbeiten schließlich doch nicht gerne „pour le roi de Prusse"!

*

Bei Besprechungen bezw. Beurteilungen meiner „Pfitzner"-Charakteristik in Buchform vom Jahre 1921 hat man es mehrfach bemängelt, daß ich zu dem bekannten lauten Streite nicht Stellung genommen hätte, und hat es mir sogar verübeln wollen, wie als ob ich einer ganz klaren Meinungsabgabe hierüber persönlich ausgewichen sei. Solche Auffassung ist, wie man jetzt wohl auch unmittelbar einsehen wird, abwegig und dieser Vorwurf berührt mich nicht. Ganz abgesehen nämlich davon, daß dgl. (nach S. 65 f., 67, 73 und 114 f. a. a. O.) keineswegs so schlechthin schon zutrifft, hat man flüchtig doch wohl überlesen, wie ich dort (S. 67) ein späteres Aufgreifen des „Falles" meinerseits und genaueres Eingehen auf ihn anderen Ortes ganz bestimmt in Aussicht stellte — mit den klaren Worten: „Ins Aschgraue förmlich müßte es führen, wollten wir auf den Inhalt und die Tragweite dieser [Schrift], wie sich's gebührte, einigermaßen erschöpfend hier einzugehen suchen; und auch die Hervorkehrung erheblich davon abweichender Meinung würde alsdann kaum mehr zu umgehen sein. Zur Polemik aber ist im Rahmen dieser Bändchen-Reihe überhaupt weder Ort noch Raum, und schon gar nicht zu erst sich noch auswachsenden — oder schon ausgewachsenen — wilden Geistesschlachten; ich behalte mir daher [also: ausdrücklich] vor, an anderer Stelle noch des Einläßlicheren wie Ausführlicheren grundsätzlich darauf zurückzukommen." In allem Positiven zu diesem Thema — und dessen ist naturgemäß vieles — darf ich mich hier auf jenen Essay auch getrost beziehen. Welcher von meinen geduldigen Lesern erkennte es aber jetzt nicht ganz deutlich — wer gäbe dem Verfasser dieses nachträglich nicht gerne Recht, daß der Doppel-Artikel in vorliegender Zeitschriften-Ausgabe nach Inhalt und Form, Charakter wie Anlage meine damalige Darstellung so ziemlich gesprengt haben würde? Vielleicht erscheint danach nicht mehr so ganz unglaubhaft, kann es der Eine oder der Andere vielmehr dem Schreiber dieses heutigen Tages sogar nachfühlen, wenn er hiermit freimütig versichert, daß seine Gewissenhaftigkeit — mit dem Buch-Essay bis auf jene 13 Druckseiten des Mittelstückes (vom „Schriftsteller" Hans Pfitzner) im Manuskript bereits vollständig fertig — nach dem beunruhigenden Dazwischenfahren plötzlich des unglückseligen Pamphletes tief verstört nahezu ein volles Jahr beim denkbar besten Willen nicht mehr damit zu Rande zu kommen vermochte, bis er dessen quälende Nachwirkungen endlich in sich wieder überwunden und zum gerundeten Bild auch hierin glattangemessen für den gedachten Zweck vollends dann abgeschlossen hatte. Erst Blessingers bedeutsame, ausgleichend-vielsagende Broschüre „Die Ueberwindung der musikalischen Impotenz" konnte mir das Gleichgewicht dazumal einigermaßen wieder herstellen[1].

Meine gleichzeitige damalige Ankündigung habe ich denn also eingehalten; ich bin dieser meiner vor der literarischen Oeffentlichkeit übernommenen Verpflichtung bis aufs tz nunmehr nachgekommen, und dieses alte Versprechen ist hierdurch eingelöst. Ich beende damit aber zugleich endgültig diese meine etwas ausgedehnten Erörterungen, indem ich nun — wirklich wohlmeinend und ganz ernstlich — nach allen Seiten hin beherzt vorschlage: Wir machen es — Einer wie der Andere, Meister Pfitzner und P. Bekker, Tonkünstler wie Kunstschriftsteller, nationalistische Politiker oder gut europäische Zeitungschreiber, moderne Aesthetiker wie alte Theoretiker, Lehrer und Schüler — gleich Hans Pfitzner selbst, der heute ja doch mit und neben Ferruccio Busoni unter eines Franz Schreker persönlicher Oberleitung collegialiter an der Berliner Staats-„Hochschule für Musik" pädagogisch zum allgemeinen Besten wirkt, und reichen uns Alle — die dumme Streitaxt doch lieber begrabend und den Mantel christlicher Liebe über das Vergangene bezw. Vorgefallene bereitwilligst deckend — alsbald einsichtvoll-duldsam zu fruchtbar-gemeinsamer Kultur-Arbeit tatkräftig zusammengreifend die Hände, im Dienst an einem zerklüfteten Deutschland, unserem armen Volk — aber auch der reinen „Menschheit", wennschon unter gelegentlichen Meinungverschiedenheiten!...

Die Wechseldominanten.

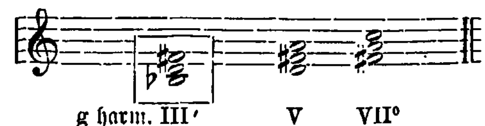
Von Robert Hernried (Mannheim).

(Fortsetzung.)

Nachdruck verboten.

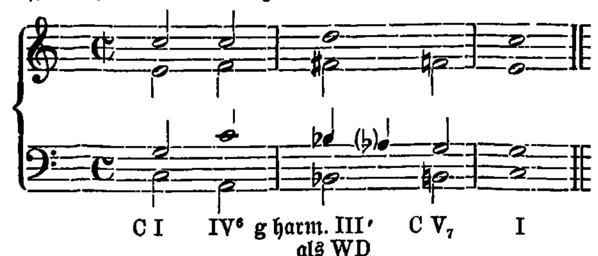
Wenden wir nun unseren Blick der Dominanttonart in Moll zu, so müssen wir, wie schon erwähnt, vor allem die reine (äolische) Moll-Dominanttonart mangels eines Leittones der 7. Stufe ausschalten. Wohl aber wären die harmonische und melodische sowie, falls wir sie als vollwertige Tonart rechnen wollen, auch das sogenannte ungarische oder Zigeunermoll (ich gebrauche hier die Bezeichnung Thuilles) zu berücksichtigen.

Die harmonische Dominant-Molltonart enthält folgende Dreiklänge, die den Leitton enthalten — ein schematisches Vorgehen ist hier nicht zu vermeiden —:



V und VII decken sich mit den gleichstufigen Dreiklängen des reinen Dur, aus dem übermäßigen Dreiklang der 3. Stufe aber gewinnen wir die 42. Wechseldominante.

Beispiel ihrer Anwendung:



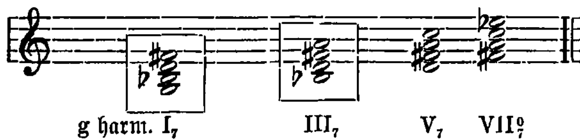
---

[1] Dort ist freilich nun wieder das „Kapitel Mahler" reichlich unangemessen ausgefallen und auch, in seinem haltlosen Hin und Her zwischen Nicht-Genie und Genie, leider völlig doch mißraten, was gerade bei dieser geistvollen Feder höchst unliebsam berührt. Wenn Verfasser da vollends (S. 81) zu der, in solchem Zusammenhange geradezu „unglaublich" dünkenden, Formulierung gelangt: „Die Empfindungswelt, in der Mahler lebte, und die er in seinen Symphonien zu monumentalisieren versuchte, erscheint uns unglaublich schmierig" .... so muß nicht nur Jeder, der den „reinen Menschen" Mahler im Leben genauer kannte, gegen dieses „durch keinerlei Sachkenntnis irgendwie getrübte" Urteil über den Toten entschiedenste Verwahrung einlegen, sondern auch ein solches gerade diesem Manne gegenüber, der doch auch im Theaterwesen just ein abgesagter Feind jedwedes „Schmierenhaften" war und dergleichen stets von der Schwelle schon fernhielt, noch obendrein als doppelt „fehl am Ort" empfinden, somit offenkundig verurteilen. — Im übrigen sei es allen „gut deutschen" Mahler-Gegnern von einem seiner unwandelbaren Freunde hiermit doch einmal vorgehalten: daß ich selbst als Inschrift für mein christlich Familien-Grab — also auch als letztes Lebens-Motto für meine Person dereinst — des Juden Mahler eigenste Verse der Hinzudichtung zu Klopstocks „Auferstehung"-Hymnus (aus dem Schlußsatze der II. Symphonie) zu bestimmen keinerlei Bedenken trug, die da lauten:

Mit Flügeln, die ich mir errungen
in heißem Liebesstreben,
werd' ich entschweben
zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!

Gar mancher Mann möchte sich zu solcher „Empfindungswelt" (eines Gustav Mahler) doch wohl beglückwünschen.

An Septakkorden, die den Leitton enthalten, finden wir in der harmonischen Moll-Dominanttonart folgende:



g harm. I_7 III_7 V_7 VII^{o}_{7}

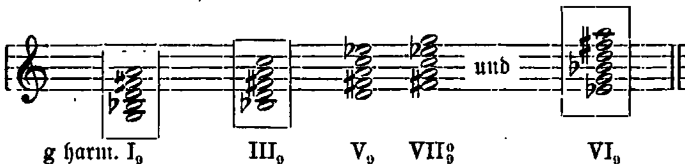
Von diesen entspricht der Dominantseptakkord dem der gleichnamigen *reinen* Durtonart, der verminderte Septakkord der 7. Stufe dem der gleichnamigen *harmonischen* Durtonart. Es resultieren also zwei Neubildungen, und zwar: der Septakkord der 3. Stufe der harmonischen Dominant-Molltonart *als* 43. *Wechseldominante.* Z. B.:



C I II II^2 g harm. III^{+}_{7} C V_9 V_7 I
als WD

ferner der Septakkord der 1. Stufe der harmonischen Dominant-Molltonart *als* 44. *Wechseldominante.* Seine Anwendung stimmt mit der des übermäßigen Dreiklangs der 3. Stufe der harmonischen Moll-Dominanttonart über dem Orgelpunkt der Dominante überein.

Die Betrachtung der Nonenakkorde der harmonischen Moll-Dominanttonart ergibt:

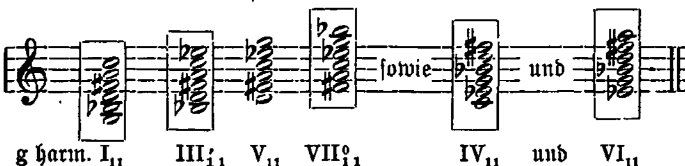


g harm. I_9 III_9 V_9 VII^{o}_{9} VI_9

Hier entsprechen der Dominant-Nonenakkord und der Nonenakkord der 7. Stufe den gleichstufigen Akkorden der harmonischen Dominant-Durtonart. Die übrigen erscheinen als Neubildungen.

Wir gewinnen somit (Anwendungsbeispiele würden zu weit führen): *als* 45. *Wechseldominante* den Nonenakkord der 3. Stufe der harmonischen Dominant-Molltonart, *als* 46. *Wechseldominante* den Nonenakkord der 1. Stufe der harmonischen Dominant-Molltonart und *als* 47. *Wechseldominante* den Nonenakkord der 6. Stufe der harmonischen Dominant-Molltonart.

Von den Undezimenakkorden der harmonischen Moll-Dominanttonart enthalten sechs, nämlich



g harm. I_{11} III^{+}_{11} V_{11} VII^{o}_{11} IV_{11} und VI_{11}

den Leitton fis. Von diesen entspricht einzig der Dominant-Nonenakkord dem gleichstufigen der harmonischen Dominant-Durtonart, während wir die Nonenakkorde der 1., 3., 4., 6. und 7. Stufe der harmonischen Moll-Dominanttonart *als* 48. *bis* 52. *Wechseldominante* gewinnen; denn sie stellen dadurch Nova dar, daß ihnen sämtlich die Töne h, es und fis gemeinsam sind. —

Wie wir schon im reinen und harmonischen Dur gesehen haben, enthält jeder Terzdezimenakkord sämtliche Töne seiner Tonleiter. Somit werden sämtliche sieben Terzdezimenakkorde der harmonischen Moll-Dominanttonart Neubildungen und *sieben neue Akkorde* mit wechseldominantischer Funktion für uns darstellen. Trotzdem ich, wie schon oben erwähnt, ihre Anwendungsmöglichkeit für beschränkt halte, seien sie der Vollständigkeit halber *als* 53. *bis* 59. *Wechseldominante* mitgerechnet.

*

Wenn wir uns nun der Betrachtung der melodischen Dominant-Molltonart zuwenden, so finden wir sie naturgemäß nur im *Aufwärtsschreiten* für unsere Zwecke geeignet, da sie im Abwärtsschreiten der reinen (äolischen) Molltonleiter, die wir mangels eines Leittones ausschalten müssen, völlig gleicht.

Die melodische Dominant-Molltonleiter enthält den Leitton *in folgenden Dreiklängen:*



g mel. III^{+} V VII°

welche sich vollkommen mit den gleichstufigen der harmonischen Dominant-Molltonart decken;

in folgenden Septakkorden:



g mel. I_7 III^{+}_{7} V_7 VII^{o}_{7}

von diesen decken sich die Septakkorde der 1., 3. und 5. Stufe mit den gleichstufigen der harmonischen Dominant-Molltonart, der Septakkord der 7. Stufe mit dem gleichstufigen der reinen Dominant-Durtonart. Also auch hier kein neues Ergebnis;

in folgenden Nonenakkorden:

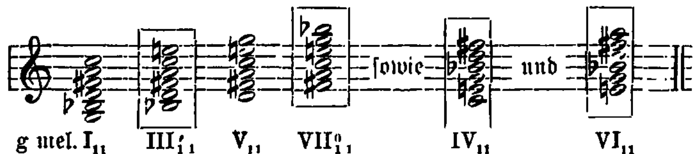


g mel. I_9 III^{+}_{9} V_9 VII^{o}_{9} und VI_9

von diesen decken sich die Nonenakkorde der 1. und 3. Stufe mit den gleichstufigen im harmonischen Moll, die der 5. und 7. Stufe mit den gleichstufigen im reinen Dur der Dominanttonart.

Neu gewonnen ist hier der Nonenakkord der 6. Stufe der melodischen Dominant-Molltonart als 60. *Wechseldominante.*

Von den folgenden Undezimenakkorden



g mel. I_{11} III^{+}_{11} V_{11} VII^{o}_{11} IV_{11} VI_{11}

entspricht der Undezimenakkord der 1. Stufe dem gleichstufigen der harmonischen Dominant-Molltonart, der Dominant-Undezimenakkord dem adäquaten im reinen Dur der Dominanttonart.

Vier neue Akkorde, die Undezimenakkorde der 3., 7., 4. und 6. Stufe, sind es also, die wir *als* 61. *bis* 64. *Wechseldominante gewinnen.*

Die kleine Terz b neben der großen Sext e in Verbindung mit dem subsemitonium modi fis ist das Charakteristikon dieser Akkorde. Man sollte glauben, daß die Anwendungsmöglichkeit der Undezimenakkorde der 4. und 6. Stufe wegen der ursprünglich unterdominantischen Funktion dieser Akkorde kaum möglich sei. Doch ist dem nicht so. Denn der Wechseldominantton (also der Leitton der Dominanttonart) wird, wie wir aus mehreren Beispielen schon gesehen haben, innerhalb der Kadenz höchst selten zur normalen Auflösung nach aufwärts geführt, sondern sinkt in der Regel chromatisch halbtönig herab (oder der Auflösungston, zugleich Grundton der Dominanttonart, wird nur eingeführt, um gleich darauf ganztönig herabzusinken, was der eben geschilderten Tendenz des Abwärtsschreitens vollkommen entspricht). Ich komme später noch auf diese merkwürdige Polarität des Wechseldominanttones zurück. Mit der Erwähnung dieses Umstandes wollte ich nur darlegen, daß der Unterdominantcharakter der vorerwähnten zwei Akkorde *kein Hindernis* für ihre Anwendung als Vertreter der Wechseldominante bildet.

Die sieben Terzdezimenakkorde der melodischen Dominant-Molltonart schließlich ergeben, da jeder von ihnen den Leitton enthält, *die* 65. *bis* 71. *Wechseldominante.*

*

Die sogenannte ungarische oder Zigeuner-Molltonart zur Bildung von Vertretern der Wechseldominante heranzuziehen, erscheint insofern nicht unberechtigt, als diese Tonart auch in

vornehmeren Kunstwerken Eingang gewonnen hat. Zu diesen zähle ich natürlich nicht die Unzahl von „Zigeunerweisen" aller Art für Violine. Und in dem zigeunerhaft anmutenden und von der Zigeunermusik beeinflußten Schlußsatz des Klarinettenquintettes von Brahms ist von dieser Tonart, wie sie uns Thuille als harmonische Molltonart mit hochalterierter vierter Stufe schildert, wohl kaum etwas zu spüren. Wohl aber sehen wir ihre charakteristischste Verwendung in den Gesängen der drei Gebetrufer (Muezzin) im zweiten Aufzuge von Peter Cornelius' „Der Barbier von Bagdad", und zwar im ungarischen fis moll.

Zweiter Muezzin: Al . . . lah ist groß,
Erster Muezzin: Al . . . . lah ist groß, —
Dritter Muezzin: Al . . . lah ist groß,
und Ma . . ho . met sein Prophet!
Ver . sam . . . melt Euch, Ihr Gläub' . gen, zum Ge . bet!

Im Ruf des ersten Muezzin sehen wir sofort den in der ungarischen Molltonart neu aufscheinenden Leitton der 4. Stufe his, während der Leitton der 7. Stufe eis hier nicht erscheint, sondern eine Wechselnote e auftritt. Umgekehrt finden wir im Rufe des zweiten Muezzin (Takt 2 und 3) und dem Echo des dritten Gebetrufers in Takt 4 den Leitton der 7. Stufe eis, während der Leitton der 4. Stufe his zugunsten einer Wechselnote h verschwindet. Das Tonika-Dominantprinzip ist bei jedem Einsatze streng gewahrt. — In den Takten 9, 13 und 15 herrscht unorthographische Schreibung vor, indem in 9 und 13 c statt his, im Takte 15 f statt eis gesetzt erscheint[1].

So möchte ich es doch nicht unterlassen, diese Tonart in unsere Betrachtung einzubeziehen, zumal wir sämtliche Akkorde, die in der älteren Theorie als „alterierte" bezeichnet werden, in der ungarischen Molltonart vorfinden.

Erstrecken wir unsere Betrachtung vorerst nur auf die Dreiklänge der ungarischen Dominant-Molltonart, so können wir uns folgende Akkorde bilden:

g ung. I II III' IV V VI VII

Die in ein Kästchen gestellten Akkorde bedeuten Neuerscheinungen, die nachstehende Folgerungen ergeben:

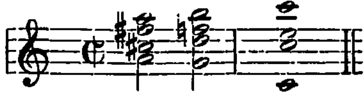
1. der Sextakkord der 4. Stufe es-g-cis entspricht dem sogenannten **übermäßigen Sextakkord**, den die ältere Theorie auch durch eine Hochalterierung des Grundtones der 4. Stufe aufbauen läßt;

2. die 2. Stufe ist eine vollkommene Neubildung; wir finden eine Anwendung dieses Akkordes am ehesten in der zweiten Umkehrung:

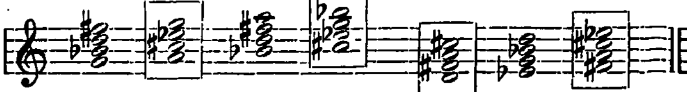
die logische Auflösung entsprechend der Polarität der beiden Leittöne cis und es gestattet. Ich taufte ihn den **übermäßigen Quartsextakkord**;

[1] Wie meine Nachforschung ergab, ist diese unorthographische Schreibung auch in der im Besitz des Deutschen Nationaltheaters in Weimar befindlichen Originalpartitur des „Barbier von Bagdad" enthalten. Cornelius hat also das „Zigeunermoll" nicht gekannt, sondern rein intuitiv geschaffen. D. Verf.

3. der auf der 7. Stufe entstandene Akkord ist wohl anscheinend ein gewöhnlicher Molldreiklang, enthält aber — was bisher noch nie vorkam — **zwei** durch Hochalterierung entstandene **Leittöne**.



Die **Septakkorde** der ungarischen Dominant-Molltonart wieder zeigen sich folgendermaßen:



g ung. I_7 II_7 III_7 IV_7 V_7 VI_7 VII_7

Wir finden:

1. den Terzquartakkord der 2. Stufe es-g-a-cis als den sogenannten **übermäßigen Terzquartsextakkord** der älteren Theorie,
2. den Quintsextakkord der 4. Stufe es-g-b-cis als den sogenannten **übermäßigen Terzquintsextakkord** der älteren Theorie, dagegen
3. und 4. den Dominantseptakkord d-fis-a-cis und den Septakkord der 7. Stufe fis-a-cis-es als Neuerscheinungen mit zwei künstlichen Leittönen.

Für unsere Suche nach Vertretern der Wechseldominante erscheint aber die an sich sehr interessante Forschung nach neuen Akkorden (oder diatonischer Erklärung der sogenannten „alterierten" Akkorde) sekundär. Wir haben bloß zu untersuchen, ob bei denjenigen Akkorden, die den Leitton enthalten und somit als befugte Vertretungsakkorde der Wechseldominante erscheinen, Neubildungen sich zeigen. Nach diesem Prinzip sind von den oben entwickelten Akkorden vertretungsbefugt: die Dreiklänge der 3., 5. und 7. Stufe und die Septakkorde der 1., 3., 5. und 7. Stufe.



g ung. III' V VII I_7 III_7 V_7 VII_7

Von den Dreiklängen findet sich der der dritten Stufe auch im harmonischen g moll, der Dominantdreiklang auch im reinen und harmonischen G dur sowie im harmonischen und melodischen g moll. Neu erscheint also nur der Dreiklang der 7. Stufe fis-a-cis. Obwohl seine Einführung an Stelle einer Wechseldominante nicht unmöglich erscheint — denken wir doch der kühnen Kombinationen unserer Tage —, so wäre es doch wissenschaftlich nicht einwandfrei, einem Akkorde die Vertretungsbefugnis der Wechseldominante zuzuerkennen, der durch den Leitton der dritten Tonart des Quintenzirkels (cis) zu anderer Entwicklung zu drängen scheint als die Wechseldominante.

Ein ähnliches Bild ergibt sich aus der Betrachtung der vier oberwähnten Septakkorde: die Septakkorde der 1. und 3. Stufe finden sich auch in der harmonischen Moll-Dominanttonart, die der 5. und 7. Stufe aber tragen das Stigma der dritten Tonart des Quintenzirkels in Gestalt des Leittones cis. Wir können also getrost — wenigstens für die Betrachtung der Wechseldominante als in die Kadenz eingefügten Akkord — diese Gebilde außer Betracht lassen, ebenso natürlich die Nonen-, Undezimen- und Terzdezimenakkorde der gleichen Tonart.

(Schluß folgt.)

Ein neues Tasteninstrument.

Von Dr. Hermann Erpf.

Die Entwicklung des Orgelbaus und der Orgelkomposition in den letzten Jahrzehnten geht auf eine immer weiter schreitende klangliche Differenzierung hinaus, auf eine Zersetzung, Auflösung aller breiteren Flächen, sowohl in Hinsicht der Klangfarbe als der Dynamik. Eine fast unübersehbare Zahl von Hilfsmitteln soll dem Spieler die Einwirkung auf die Klangmasse in jedem Augenblick, in jedem gewünschten Sinn ermöglichen. Der Umfang der Werke wächst, und wenn auch eine völlige Beherrschung durch vollendete technische Durchbildung der Spielmechanik erhalten bleibt, so liegt doch der Ausdehnung kein einfaches, klares klangliches Prinzip zugrunde. Die Werke erhalten einen zerfließenden, unorganischen Charakter; jede verlangte Einzelwirkung geben sie bereitwillig her, aber als Ganzes sind sie kompliziert, unübersichtlich.

Das Klavier als Instrument hat seine Entwicklung in der Hauptsache abgeschlossen. Die heutige Klavierkomposition bemüht sich, ihre letzten Möglichkeiten zu erschöpfen. Die Klavierkomposition Lisztscher Prägung ist ganz aus den Klangmöglichkeiten des Instruments heraus gedacht, ohne Rücksicht auf Schwierigkeiten für die Hand, aber auch ohne die Spielmöglichkeiten der Hand völlig auszunützen. Dies wird in verschiedenster Weise von neueren Komponisten versucht, insbesondere in den Klavierwerken der jüngeren Wiener Schule und der ihr Nahestehenden. Das klangliche Ziel ist dabei kein aus der Eigenart des Klavierklangs entsprungenes, sondern besteht darin, die Ausdrucksmöglichkeiten des Orchesters, sowohl nach der Farbe, als insbesondere nach der Schwellfähigkeit seines Klangs nachzuahmen. In bezug auf die Spieltechnik wird gleichsam die Hauptbedeutung von den Fingerspitzen in die innere Handmuskulatur verlegt. Es genügt nicht mehr, in diesem Augenblick diese Taste in dieser Weise anzuschlagen, sondern im Wechsel der Stellung und Spannung der Handmuskelgruppen ist der ganze klangliche Verlauf vorgebildet. Diese Schule ist die eigentlich „moderne"; die an Brahms und Reger anschließende nimmt eine vermittelnde Stellung ein. Aber der elementare musikalische Mangel des Klaviers ist nun einmal vorhanden, wenn man ihn auch durch technische Mittel bis zu einem gewissen Grad verdecken kann. Das Klavier hat eben keinen singenden, schwellfähigen Ton; nur im Augenblick des Anschlags ist der Klang dem Einfluß des Spielers unterworfen.

Mit großem Nachdruck haben in den letzten Jahrzehnten die Freunde des Harmoniums auf die Vorzüge ihres Instruments in den beiden wichtigen Eigenschaften — Farbigkeit und dynamische Beeinflußbarkeit auch des angeschlagenen Klangs — hingewiesen. Wenn das Harmonium trotzdem (auch im Preis ist es dem Klavier gegenüber sehr konkurrenzfähig) sich keinen breiteren Raum erobert hat, so liegt das wohl im Klangcharakter seiner Zungenstimmen, die das Ohr leicht ermüden. Besäße es an Stelle seiner obertonreichen Zungen die obertonarmen Flötenregister der Orgel, so würde es wohl im Wettbewerb der Tasteninstrumente viel ernsthafter in Betracht kommen.

*

In diese Lage hinein tritt ein neues Instrument, das in eigenartiger Weise Eigenschaften der drei genannten zu einer neuen, selbständigen Einheit verschmilzt. Es ist sehr beachtenswert, daß dieses neue Tasteninstrument, Oskalyd[1] genannt, nicht aus einer technischen Konstruktionsidee, sondern ganz einfach aus einer neuen Spieltechnik, aus rein musikalischen Bedürfnissen, entstanden ist. Das Ausgangsinstrument für das Oskalyd ist die Orgel. Versucht man auf ihr so zu spielen, wie man es vom Klavier her gewohnt ist, d. h. in weitestgehender dynamischer Abstufung, selbst innerhalb kurzer Phrasen und Motive, so gelangt man zu einer Verwendung der dynamischen Mittel der Orgel, die von der üblichen abweicht. Die Mittel selbst sind längst vorhanden: Registerwalze und Schwellkasten; ihre Verwendung und ihr Ineinandergreifen wird nur erheblich beweglicher als es bisher beim Orgelspiel üblich und möglich war. Nun bedarf es nur eines konsequenten Durchdenkens dieses Spielprinzips, eines Aufbaus der ganzen Konstruktion auf dieser Spielidee, um das Oskalyd als ein neues Instrument von eigenartigster, vielseitigster Wirkung zu erhalten. Gerade in der Einfachheit des Grundgedankens liegt ein großer Wert für das Instrument, das dadurch einen völlig organischen, in allen Teilen direkt dem Ganzen dienenden Aufbau erhält[2].

Von der Orgel im bisherigen Sinn rückt es natürlich so weit ab, daß man es nicht mehr als solche bezeichnen kann. Es dient auch nicht deren kultischen Zwecken, sondern hat ganz andere Aufgaben. Von der Orgel unterscheidet es vor allem der geringe Umfang (die kleinsten Modelle haben nur 2—3 selbständige Register; die größten kommen einer kleineren Orgel nahe) und die Verlegung des Schwergewichts von den klingenden Registern in die Spielhülfen (insbesondere die Schweller, die Registerwalze und das zur möglichsten Ausnützung der vorhandenen Pfeifen völlig ausgebildete System von Sub- und Super-Koppeln). Vom Harmonium unterscheidet es sich sehr vorteilhaft durch die Grundfarbe der Flötenstimmen, zu denen nach Bedarf Streicher- und Zungenstimmen treten; außerdem ist das Tonvolumen auch bei den kleinsten Modellen natürlich ein erheblich größeres und in bezug auf dynamische Beweglichkeit und unmittelbare Beeinflußbarkeit des Klangs kann sich die Expression des Harmoniums nicht mit den Mitteln des Oskalyds messen. Dem Klavier gegenüber sind die Vorzüge die unmittelbare Farbigkeit, die keine Anschlagskunst ersetzen kann und das espressivo des Tons, das eine singende Solo-Kantilene ermöglicht, wie sie auf dem Klavier natürlich ganz undenkbar ist.

Es wäre sehr verfehlt, wollte man im Oskalyd etwas Aehnliches wie die neueren mechanischen Spielapparate sehen. Im Gegenteil: Die Individualisierung des Spiels, die Abhängigkeit der geringsten klanglichen Einzelheit von der Intention des Spielers geht beim Oskalyd weiter als bei irgend einem andern Instrument. Die Fuß-

[1] Erfunden von Dr. Hans Luedtke, durchkonstruiert von Dr. Oskar Walcker, hergestellt von der Oskalyd-Bau G. m. b. H., Ludwigsburg i. W.

[2] Einzelheiten der Disposition siehe in des Verfassers gleichzeitigem Aufsatz in der „Zeitschrift für Instrumentenbau".

spitzen beherrschen die Dynamik, und ihre Einwirkung auf die Walzen wird bei einiger Uebung ebenso unbewußt und feinster Nüancierung fähig, wie der Handanschlag des Klavierspielers. Das Farbenspiel entsteht im Zusammenwirken der Handregistrierung mit der Registerwalze (und der zu besonderen Effekten benötigten „Umschaltwalze"), sowie allen Hilfsmitteln der modernen Orgel, Koppeln, feste und freie Kombinationen, Tastenfesseln usw.

*

Die Eigenart und die Möglichkeiten des Oskalyds stimmen aufs beste zusammen mit den Bedürfnissen der neueren Komposition, die feinste Schattierungsmöglichkeit in Klangfarbe und Dynamik fordert. Es ist kein Zufall, daß das Instrument jetzt auftritt. Es verdankt seine Entstehung denselben musikalischen Bedürfnissen, die in der zeitgenössischen Komposition führend sind. Deshalb wird es bei den Komponisten lebhafte Zustimmung finden und bald wird eine originale Oskalyd-Literatur entstehen. Damit wird das Instrument in bedeutender Weise in die musikalische Entwicklung eingreifen, und es kann darin zu einer Rolle berufen sein, die sich heute noch nicht ahnen läßt.



Musikbriefe

Stuttgart. Oper. Von den Neuinszenierungen dieser ersten Monate verdient Händels „Rodelinde" (in Dr. Hagens Einrichtung) an erster Stelle genannt zu werden. Das edle Pathos dieses Werkes, seine einfache, geradlinige Struktur, sein breitströmendes Melos, das doch nie das Dramatische überwuchert, der Empfindungsreichtum, die verhaltene Leidenschaft seiner Musik nehmen einen zuinnerst gefangen. Wie wohltuend wirkt dieser klare, großlinige Stil, der viel unmittelbarer zu Mozart führt als der Glucks, gegenüber dem mythisch-romantisch-naturalistischem Mischmasch der letzten fünfzig Jahre. Es bedarf wahrlich keiner historischen Liebhaberei, um von diesem Werk sich hinreißen zu lassen, nur der Unvoreingenommenheit und Einfühlungskraft. Daß das Werk nach drei oder vier Vorstellungen verschwand, ist sehr zu bedauern, zumal da die Aufführung unter Erhardts szenischer und Bands musikalischer Leitung ganz hervorragend war. Cziosseks einfache, großflächige Bilder gaben einen wirksamen Rahmen, die Regie stellte aus dem Geist der Musik heraus mit erstaunlich sicherem Stilgefühl die Handlung auf ruhige, getragene Bewegung, die niemals in hohle Geste verfiel, die gesanglich-darstellerische Leistung der Rhoda v. Glehn, Heinrich Rehkemper (ein Künstler seltenen Formates), Karl Nolte, Lydia Kindermann, Walter Eckard und Wilh. Faßbinder war über alles Lob erhaben. — Als weitere bemerkenswerte Neueinstudierung ist „Rienzi" zu nennen. So lehrreich es war, Wagners Jugendwerk zu hören, es gab doch eine Enttäuschung. Sie liegt nicht darin, daß dies frühe Werk (wie die anderer Meister) etwa technisch unbeholfen oder dramatisch mangelhaft ist, sondern daß es im Gegenteil so übermäßig gewandtes Theater ist. Die sicher zupackende Klaue dieses dramatischen Löwen kann nicht verkannt werden; sie zeigt sich ebenso erstaunlich im Aufbau wie in der schlagkräftigen Gestaltung einzelner Szenen, musikalisch wie textlich. Es überrascht auch, wie manches echt Wagnerische namentlich aus dem Lohengrin hier schon musikalisch vorgebildet liegt. Aber es berührt doch bitter, wie gerade die später so bekämpften Meyerbeer, Spontini, Bellini hier ostentativ als Paten in den Vordergrund treten, während sich die deutschen Vorbilder von Gluck bis Beethoven gar nicht, Weber nur in einigen melodischen und rhythmischen Wendungen zeigt; zudem ist die Musik eben vielfach flach und trivial, anstatt naiv und ungeschickt, wie man erwartet. Und dann: wir haben heute nach viereinhalb Jahren furchtbaren Krieges kein Gefühl mehr für diesen historischen Heroismus, der letzten Endes nur Theaterheroismus ist. Die Ehre der Colonnas und Orsinis läßt uns höchst gleichgültig, wie ihre farblosen, schablonenhaften Charaktere. Die psychologischen Unterlagen für das Verhältnis Adrianos zu Irene sind schwach. So vermag auch der am besten gezeichnete Rienzi in dieser Umwelt nicht dauernd zu fesseln. Dr. Erhardt hatte mit klugem Bedacht die Kürzungen auf die starke Herausarbeitung der Figur Rienzis angelegt. Dahin zielte auch seine Spielleitung, alles auf die unserem Empfinden am nächsten stehende Person des Volkstribunen (den Ritter sehr sympathisch und überlegen gestaltete) zu konzentrieren. Aber er vermochte, bei aller Dämpfung waffentosender, fäusteballender Leidenschaften, auch da nicht Leben zu schaffen, wo nur Theater ist. Ebenso suchte Carl Leonhardt, alles Lärmende der Partitur zu dämpfen, ihre besten Teile herauszuarbeiten. Die Aufführung war ein dankenswerter Versuch; aber Rienzi dürfte für alle Zeiten nur noch historischen Wert haben. — Der neue Generalmusikdirektor führte sich mit der Zauberflöte (aus deren Besetzung der neue Tenor Rudolf Jung als gesanglich geschmackvoller, darstellerisch etwas zu weltmännisch sorgloser Tamino und Gertrud Bender als die graziöseste und reizendste aller Papagenas zu nennen sind) vortrefflich ein. Er ist ein Opernleiter von Rang, der, aller Pultvirtuosität abhold, geistig und musikalisch über der Sache stehend, die volle Aufmerksamkeit des Hörers auf die Bühne zu lenken weiß. Seine Leitung ist rhythmisch straff und auf die sorgfältige Herausarbeitung des Gesanglichen bedacht, wobei die solistische und begleitende Tätigkeit des Orchesters immer fein abgewogen wird. Damit erzielt er eine Einheitlichkeit der Wirkung, die wohltuend ist, und die sich auch in seiner Wiedergabe der neuinszenierten „Traviata" zu erkennen gab. Die Aufführung, unter Swobodas bühnenkundiger, lebendig wirkender Leitung, war aus einem Guß, die Besetzung ausgezeichnet: die vielseitige Rhoda v. Glehn (Violetta), der unvergleichliche Rehkemper (Vater Germont) und der sich immer erfreulicher entwickelnde Karl Nolte (Alfred). — Swoboda ließ auch „Zar und Zimmermann" neu und mit viel Laune (musikalisch von dem tüchtigen Heinz Berthold unterstützt) erstehen. Im Mittelpunkt Rehkempers Zar: eine überragende Persönlichkeit, kraftvoll, leidenschaftlich, aufbrausend, brutal wenn es sein muß. Lohalm als Peter Iwanow ein quicklebendiger Zimmermann, verliebt, eifersüchtig, aber immer mit Humor in der Situation; dabei stimmlich frisch und angenehm Als Marie: Gertrud Bender; bezaubernd, wenn sie die Aermel hochkrempelt, um ein wenig mit regieren zu helfen, oder wenn sie ganz leise zu jauchzen verspricht. (Sie sollte aber um ihre Stimme besorgt sein.) Unter den Neueinstudierungen darf Boieldieus „Loch in der Landstraße" nicht vergessen werden. Das Libretto ist gewiß nicht hochwertig: um einen ganz köstlichen Lustspieleinfall wird eine Handlung etwas dürftig herumgebaut. Aber man verstehe die Löcher darin nicht falsch. Das Operchen war auf Paris zugeschnitten. Die Franzosen, Theaterleute par excellence, sind Meister der Improvisation. Man stelle sich vor, wie sie die Lücken mit Extempores ausfüllen, wie das von aktuellen Witzen übertroff. Wenn das fehlt, fehlt natürlich viel; da hat Dr. Freund als Textbearbeiter doch nur unvollkommene Arbeit getan (vielleicht ließe sich das Ganze auf Berlin umstellen, obwohl Berlin nicht das „einzige" Paris ist) und auch die Spielleitung hat sich da nicht zu größerer Freiheit entschließen können. Sonst konnte man sich der blitzsauberen Inszenierung und lustigen Darstellung (glänzend besetzt mit Rh. v. Glehn, Gertrud Bender, Hedwig Jungkurth, Johanna Schönberger, H. Rehkemper, Lohalm, Nolte, Swoboda, Ernesti u. a.) nur freuen. Es wäre schade, wenn es gleich wieder verschwände, während in dem Loch in der Landstraße manches hochseriöse Werk verschwinden könnte. Band dirigierte mit Sorgfalt, aber ohne die rechte spritzige Laune. Boieldieu hat hier freilich nicht so aus dem Vollen geschöpft wie in anderen Werken; seiner romantischen Veranlagung liegt das drastisch Komische des Buches nicht, weshalb er sich auch mit parodistischen Einfällen durchzuhelfen versucht. — Aus der Reihe der „stehenden Werke", die sich durchweg auf der Höhe der genannten Aufführungen hielten, sind noch zu nennen: eine ungemein starke, großzügige Wiedergabe des Fidelio unter Leonhardts und Erhardts Leitung mit Olga Blomé (Lenore), Ritter (Florestan) und Weil als Gast (ein packender Pizarro, ruhig, bestimmt, ein Schurke als Grandseigneur); eine „Salome" um der fabelhaften Darstellung Erna Ellmenreichs willen; ein „Barbier von Sevilla", der sich im Großen Haus noch etwas ungelenk ausnahm, dann aber ins Kleine Haus (das Kleinod eines Kammerspielhauses) verpflanzt, die rechte Munterkeit und Ausgelassenheit und musikalisch die rechte Wärme gewann. Der Spielleiter Swoboda eröffnet den komischen Reigen, in dem ihm Alfred Ernesti (Almaviva), Marg. Heyne-Franke, Walter Eckard und Rehkemper bereitwilligst und humorvollst assistieren, so, daß Heinz Berthold mit dem Orchester sich manchmal in den Hintergrund drücken läßt; eine von Leonhardt lebendig geleitete Carmen-Aufführung mit der meisterlichen Eva van der Osten als Gast, Rehkemper als stimmlich hervorragenden Escamillo, Nolte als (gesanglich wie darstellerisch) ganz ausgezeichneten Don José, Eckard als markanten Zuniga, Hedwig Jungkurth als prächtige Frasquita (Frl. Oberländers Micaëla geriet zu blonäugig und blaß). Der im vorigen Jahr neuinszenierte „Ring des Nibelungen" wurde wiederholt; ich konnte nur die beiden ersten Teile hören; Leonhardt, in Bayreuth an Wagner gebildet, bietet eine tiefgehende, mächtige Leistung; Wilhelm Rode als Gast beherrschte als gewaltiger Wotan die Szene überlegen; Jung überzeugte als Loge (schon infolge seines hellen, offenen Stimmklanges) stärker denn als Siegmund. Der früher hier wirkende Theodor Scheidl bewährte sich in Rigoletto und den Meistersingern. Dagegen konnte der ebenfalls früher hier tätige Oskar Bolz (Tenor an der Staatsoper in Berlin) nicht befriedigen. Seine Nachahmung des primo uomo ist nicht frei von Komik und ein paar hohe hinaustrompetete Töne machen noch keinen Belcanto. Die Manieren entschuldigen auch in Verdi-Opern nicht; kurzum, eine unkünstlerische Angelegenheit, die sich das Publikum, hingerissen vom hohen Abc, nicht entgehen ließ. Einer ungemein starken, eindrucksvollen Wiedergabe des „Othello" unter Leonhardts großzügig-schwungvoller und plastischer musikalischer und Dr. Erhardts kontrastreicher, dramatisch wuchtig geführter szenischer Leitung muß noch gedacht werden. Im Mittelpunkt der Handlung Wilhelm Rodes Jago, ein Schuft von burschikoser Glattheit, ohne Intrigantenmanieren, immer packend und überzeugend; eine Meisterleistung dieses unübertrefflichen Sängers und Darstellers, den wir leider ohne vollwertigen Ersatz an München verloren haben. Neben ihm in führenden Rollen bedeutsam: Rhoda v. Glehn als Desdemona und Rudolf Ritter als Othello. — Und da wir uns der Weihnachtszeit nähern, sei ein bescheidenes Memorial, ein kleiner Wunschzettel angehängt: Marschner, Cornelius, noch einmal Händel, vielleicht Götz, wieder Hugo Wolf und mehr Lortzing. Und zu den fünf Verdis (als Ausgleich) fünf Mozarts. Das Ensemble des Landestheaters verfügt über so hervorragende Kräfte, daß man viel wagen und viel erhoffen kann.

H. H.

Kurze Musikberichte

Bochum. Prof. Adolf Busch (Berlin) hat dem Bochumer städtischen Orchester zwei seiner jüngsten Werke zur Uraufführung überlassen: Op. 20 (a moll-Violinkonzert in einem Satz) und Op. 22 (Improvisation über ein Walzerthema von Joh. Strauß). Das romantisch angelegte Violinkonzert nutzt den Tonumfang und Klangcharakter des Instruments nach jeder Richtung. Sein auf die Klassiker und Brahms deutender Eingang ist in leidenschaftlichem Zug geschrieben. Der ruhige Teil huldigt der weitgesponnenen Kantilene, während die graziös hingeworfenen Schlußzeilen hauptsächlich dem virtuosen Element Konzessionen machen. Der Komponist spielte sein Werk untadelig und hatte im Orchester, das Kapellmeister Schulz-Dornburg elastisch führte, ein willfähriges Begleitinstrument. Die in Fugatoform gefaßte Improvisation über ein unbekannteres Walzerthema von Johann Strauß zeigt wienerisch gefällige Linien. Prof. Busch leitete die Wiedergabe des Werkes mit erfrischendem Einschlag. M. B.

*

Elberfeld. In einem Symphoniekonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft brachte Hermann v. Schmeidel, der sich unermüdlich für seine komponierenden österreichischen Landsleute einsetzt, Egon Kornauths „Elegie“ und „Ballade“ für Orchester in reichsdeutscher Uraufführung heraus, nachdem man bereits im vorigen Jahre dessen „Symphonisches Vorspiel“ kennen gelernt hatte. Auch in den neuen Werken, die vermutlich früher entstanden sind als das eben genannte, zeigt der Komponist eine starke, vorwiegend lyrische Begabung. Man freut sich an seiner frischen natürlichen Empfindung und Erfindung, sowie an der sparsamen, gut klingenden Instrumentierung nach dem bewährten Vorbild von Richard Strauß, stellt dann aber mit Bedauern fest, daß sich Kornauth im Vergleich zu seinem Vorspiel hier seine Aufgabe etwas zu leicht gemacht hat. Fehlt es doch den beiden, in harmonischer Beziehung sehr gemäßigten Werken an der vertiefenden Verarbeitung des motivischen Materials und an wirksamen Höhepunkten. Die Ballade läßt die erforderliche Gegensätzlichkeit der Stimmungen und die daraus erwachsende Spannung vermissen, so daß man nicht recht warm wurde. Gleichwohl konnte der anwesende Komponist für liebenswürdigen Beifall danken. W. S.

*

Gera. Mozarts „Zauberflöte“ wurde im Geraer Reußischen Theater in glänzender Neuinszenierung, wobei an nichts gespart war, herausgebracht. Der Aufführung dienten Bühnenbilder von Herbert vom Hau, die in der Uebereinstimmung der vornehmen Stilisierung und der Wärme und Schönheit der Farben geradezu für manche größere Bühnen Muster sein könnten. Ueberhaupt stand die Stilbühne der märchenhaften Phantastik des Werkes ausgezeichnet. Die musikalische und szenische Wiedergabe war von Dr. Ralph Meyer und Dr. Alexander Schum aufs sorgfältigste vorbereitet und stellte die besten Geraer Kräfte heraus (Tamino: W. Krause; Pamina: E. Bieler; Königin der Nacht: E. Hilarius-Stepinsky; Papageno: A. Rood u. a.). ur.

*

Münster i. W. Am 16. November 1922 fand nach einer außerordentlich gründlichen Vorbereitung die hiesige Erstaufführung von Franz Schrekers „Schatzgräber“ statt (Regie: Hans Schmid). Man kann sie als eine vor allem in ihrem orchestralen Teil (Kurt Schröder) wohlgelungene bezeichnen. Die Aufnahme war angesichts der sonstigen Zurückhaltung und Vorsicht des Münsterischen Publikums bei Zweidrittelbesuch recht wohlwollend. Sie stand allerdings stark im Banne des Klangrausches der Schrekerschen Musik. Auch die Presse war sich einig in der Huldigung an die Schrekersche Genialität, vorsichtiger jedoch in der Beurteilung der Dichtung und noch mehr in der Frage, ob seiner Musik die epochemachende Bedeutung innewohnt, die man ihr von der einen Seite zusprechen möchte. Ob sie nicht viel eher einen Abschluß bedeutet? H. S.

*

Rostock. Das Stadttheater Rostock veranstaltete ein dreiteiliges Max-Schillings-Fest, welches einen vollen Erfolg zeitigte. Direktor Neubeck verdankt man vor allen Dingen die Wiederaufnahme der heiteren Oper „Der Pfeifertag“, die Schillings auf seine Veranlassung hin einer gründlichen Umarbeitung unterzog, in welcher sie einen durchschlagenden Erfolg errang. Der Komponist war mit dem Direktor, dem Oberregisseur Krauß und dem Dirigenten Kienzl Gegenstand begeisterter Huldigungen. Eingeleitet wurde das Fest durch ein Symphoniekonzert unter Leitung des Komponisten, in welchem Konzertmeister Joseph Wolfsthal von der Staatsoper Berlin mit dem überaus schwierigen Violinkonzert sich einen Sondererfolg holte. Die Schlußnummer „Das Erntefest“ aus „Moloch“ mußte auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. In einer Schillings gewidmeten Morgenfeier beleuchtete Direktor Neubeck das Leben und Wirken des deutschen Künstlers, der darauf als Begleiter am Flügel im Verein mit dem Rostocker Heldenbariton Alfred Fischer und Claire Huth (Berlin) die schönsten Lieder und Gesänge darbot.

*

Linz a. D. Die Kunststelle beim Landesreferate für das Volksbildungswesen in Oberösterreich veranstaltete im Rahmen der Symphoniekonzerte, welche Spörr (Wien) dirigiert, einen heimischen Komponistenabend, bei dem das Vorspiel zu dem Oratorium „Der heilige Augustinus“ von dem St. Florianer Regens chori Franz Müller und die Heimatsymphonie des Linzer Domorganisten und Musikprofessors Franz Neuhofer zur Uraufführung gelangten. Müllers Neuarbeit ist eine Schöpfung hochwertigster Art. Seine Tonsprache ist, trotz modernen, aber nicht extravaganten Klingens, von klassischer Schönheit. Aus dieser Musik hört man nicht nur das Können, sondern auch das Müssen; sie kommt vom Herzen und dringt zu Herzen. Müller ist ein Stillschaffender, der es verdient, auch außerhalb seiner engeren Heimat gehört zu werden. Sowohl bei Verstehenden wie auch bei der breiten Masse übte der Werkausschnitt spontanen und nachhaltigen Eindruck. Etwas enttäuscht hat Neuhofers Heimatsymphonie. Es besteht hier eine eigene Neuhofer-Gemeinde, ein eigener Neuhofer-a cappella-Chor. Und so ist dem Komponisten die Vorführung seiner Werke erleichtert. Das Werk kann eigentlich nicht als Symphonie, höchstens als symphonische Dichtung bezeichnet werden. Die ganze Arbeit ist ziemlich monoton im Farbenkolorit, es wird darin viel geistreiche musikalische Mathematik, aber wenig Seelensprache betrieben; der erste Satz fällt durch die einförmige Grau-in-Grau-Stimmung ab. Der trübe Fluß gewinnt im zweiten Satz an melodischer Wärme. Im Scherzo werden heimatliche Volksweisen verwendet. Diese „gegebenen“ Weisen bringen einen frisch-fröhlichen Zug in den Satz. Als polyphoner Zeichner gibt sich der Autor im Finale, in welchem das Zusammenschweißen der Themen interessiert. Als Abschluß singt eine Tenorstimme, anschließend ein gemischter Chor Verse aus Sonnhabers vaterländischen Gedichten. Die heimatlichen Komponisten haben ihre Werke selbst einstudiert und mit sicherer Hand dirigiert. Das Orchester des Linzer Musikerbundes war nach bestem Können um die Ausführung bemüht. Müller und Neuhofer waren Gegenstand herzlicher Beifallskundgebungen und wurden mit Lorbeer geehrt. Franz Gräflinger.

Besprechungen

Max Reger: „Auferstanden, auferstanden“, Choralkantate. Nachgelassenes Werk. Edition Peters Nr. 3567.

Diese fünfte Kantate Regers aus dem Nachlaß hat Joseph Haas nach Beseitigung offensichtlicher Schreibfehler und durch Hinzufügen der fehlenden Zeichen für Vortrag, Tempo und Dynamik mustergültig herausgegeben. Sie ist im Vergleich mit den vier anderen Kantaten sowohl die einfachste in den Mitteln (Soloalt, gem. Chor und Orgel) als auch in den an Singstimmen und Instrument gestellten Ansprüchen, so daß sich einer Aufführung gar keine Schwierigkeiten in den Weg stellen. Dabei braucht sie in ihrem Wert in nichts hinter den Geschwistern zurückzustehen. Die Disposition ist äußerst klar, zumal da der Cantus firmus fast durchweg dominiert. Dieses starke, auffällige Vorherrschen der schönen, ganz volksliedmäßigen Choralmelodie, die von Reger gewählte schlichte Struktur und der sparsame Gebrauch der Mittel (in ganz zarter Weise nur werden in der dritten Strophe die Verse „Unter dir der Fels erbebte! Gottes Licht durch Nächte drang“ von der Orgel untermalt) geben der Kantate eine freudig-friedvolle, verklärte Stimmung, die wohl am feinsten in der lieblichen 5. Strophe zum Ausdruck kommt. Die Kirchenchöre sollten sich des Werkes recht bald annehmen.

*

Oskar Bie: Das Rätsel der Musik. 1922. Verlag Dürr & Weber, Leipzig.

Eine geistvolle Plauderei, die einen in graziösem Stil schnell und angenehm durch allerhand anscheinend nur locker zusammenhängende Gedankengänge hindurchführt und doch an recht tiefe Probleme rührt. Freilich nur rührt. Bie will nicht grübeln; er genießt das seltsame Halbdunkel, das Verschleierte der vielen Rätsel, die sich ihm da auftun. Einer der das Problem von der negativen Seite beleuchtet, der sich mit einem Wonnegefühl durch die gedanklichen und empfindungsmäßigen Wirrnisse treiben läßt. Aber einer, der doch mit ungemein feinem Empfinden zu hören versteht. Charakteristisch in seiner Reihe der Musikergestalten: der Anfang mit Schumann. Man mag so etwas feuilletonistisch nennen; ich weiß es nicht. Ich glaube nur, daß er mehr Herzen damit für Schumann gewinnt und mehr Verständnis für ihn erzeugt als lange Abhandlungen voll Sachlichkeit und Ordnungsliebe.

*

Walter Niemann: Meister des Klaviers. 9.—14. Aufl. Schuster & Löffler, Berlin.

Man wird von einem Buch, das mit großer Sorgfalt wohl so ziemlich alle Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit des In- und Auslandes (soweit sie die Oeffentlichkeit angehen) mehr oder weniger eingehend zu charakterisieren versucht — wobei durch eine sehr geschickte Gruppierung ihre Besonderheit schon von vornherein festgestellt wird — nicht erwarten können, daß es einem in allen Urteilen zusagt. Und trotz diesem Vorbehalt muß man bewundern, mit welch erstaunlicher Beobachtung, Einfühlung und künstlerischer wie technischer Wertung hier Charakterbilder von erstaunlicher Plastik und, man möchte fast sagen, allgemeingültigem Urteil erstehen. Das hebt das Buch weit über eine lexikalische Reihe

von Monographien hinaus, zumal da es den Blick nicht einseitig auf den Virtuosen, sondern auch auf den größeren Hintergrund richtet, ohne den seine Erscheinung unmöglich ist.

*

Alexander Eisenmann: Das große Opernbuch. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Eisenmann hat hier mit größter Sorgfalt und Zuverlässigkeit einen Führer durch die Opern, soweit ihre Zugehörigkeit zum Spielplan der deutschen Bühne gesichert erscheint, geschaffen. Das Hauptaugenmerk ist auf die klare Darlegung des „Inhaltes", der Geschehnisse der Handlung gerichtet. Ein kritisches Nachwort zu jedem Werk orientiert dann über seinen Charakter, seine Art und Geschichte. Die sehr begrüßenswerten biographischen Notizen über die Komponisten sind in einem Anhang zusammengefaßt.

*

Heinrich Werlé: Liederschatz. Heft 1. Unterstufe-Singfibel. B. Schotts Söhne, Mainz.

Noch selten habe ich ein Liederbuch mit so heller Freude durchgesehen wie die Singfibel Heinrich Werlés. Ein ganz herrliches Heftchen mit Reigen und Spielen (mit Spielvermerken), Volks- und Kinderreimen, Liedern und Kanons, zu denen Hermann Pfeiffer hübsche Vollbilder und besonders reizende Kopf- und Schlußzeichnungen beigesteuert hat; vom Verlag ganz trefflich ausgestattet. Die Auswahl, die Anordnung, das kurze Vorwort, alles zeigt, daß diese Sammlung aus dem fröhlichen Herzen eines rechten Erziehers (der sich doch nirgends so gibt) entstanden ist. Nirgends verunzieren schulmeisterliche Stirnfalten und pädagogische Zeigefinger dieses Hundert Lieder aus unserem deutschen Volksliederschatz. Das Büchlein lacht und singt einen förmlich an. Darum: schafft es euch an, euern Kindern und Schülern, euern kleinen Freunden und Freundinnen; alle, alle werden sich und euch damit ergötzen.

*

Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule. Neudruck im Verlag von Karl Stephenson, Wien IV.

Wenn das Bild Leopold Mozarts als Vater und väterlicher Freund Wolfgang Mozarts heute auch nicht mehr den idealen Glanz hat, den ihm Otto Jahn verliehen, so wird das Bild des Pädagogen Leopold Mozart immer unangetastet bleiben. Seinem Bildungsgang und Wesen nach stand der ältere Mozart weit über der Mehrzahl seiner Berufsgenossen; er besaß ein umfassendes Wissen, war mit der Musikliteratur seiner Zeit sehr gut vertraut und verfügte über ausgezeichnete didaktische und pädagogische Fähigkeiten. In harter Schule und in unablässigem Bildungsdrang hatte er sich in die Höhe geschafft und durfte sich der Anerkennung weiter Kreise, so besonders auch in Norddeutschland (Leipzig, Berlin) auch schon vor dem Erscheinen seiner Violinschule erfreuen. Diese freilich (erschienen 1756 im Geburtsjahr seines großen Sohnes) verschaffte ihm dann hohes Ansehen. Sie ist auch — in ihrer besonderen Art ohne eigentlichen Vorgänger; auf ihr geistiges Gepräge hat Ph. Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" (1753) entscheidenden Einfluß gehabt — eine Meisterleistung. In vortrefflicher Methodik, fern aller Schulmeisterlichkeit oder enger technischer Begrenzung und Einseitigkeit vergißt diese Violinschule nie das Endziel: die Ausbildung zur Musik, zum musikalisch verständnisvollen Vortrag; obendrein war sie, was schon Zelter Goethe gegenüber betonte, in sehr gutem Stil geschrieben. Da man sie nun in einem mustergültigen Neudruck begrüßen kann, erübrigt sich eine Darlegung ihres Inhaltes. Die Freunde des Violinspieles, besonders aber die Freunde Mozarts, die ja hier die Grundlagen finden, auf denen Wolfgang Amade ausgebildet wurde, seien auf diese prächtige, dankenswerte Veröffentlichung nachdrücklichst hingewiesen. Ein knappes Vorwort Dr. B. Paumgartners, des Direktors des Mozarteums in Salzburg, gibt dem Leser noch manche wichtige Aufklärung. H. H.

*

Hugo Holle: Regers Chorwerke. Halbreiters Verlag, München 1922. 73 S.

Als drittes Heft der Studien über Reger, die Richard Würz, nach Stoffgebieten getrennt herauszugeben unternommen hat, erscheint die vorliegende knappe und gedrängte, aber alles Wesentliche ins Licht stellende Arbeit. Holle war 1913/14 Adjutant des Generalmusikdirektors Reger in Meiningen, hat mehrere der Regerschen Chorwerke für diesen einstudiert, bringt also eine besondere Vertrautheit mit dem Stoff mit; um so sympathischer berührt die Sachlichkeit, mit der er feststellt, daß Regers Hauptbegabung nicht im Vokalen gelegen hat, daß Reger vielmehr alle Eigenheiten seines instrumentalen Stils auf den Chorsatz übertragen hat und erst spät zu wirklicher souveräner Beherrschung der Chorformen gelangt ist: im 100. Psalm (Op. 106) sieht Holle diese Höhe, und damit überhaupt einen Gipfel des Regerschen Chorschaffens erreicht. Ich stelle die Werke der abklärenden letzten Periode höher: die herrlichen, viel zu wenig bekannten geistlichen a cappella-Chöre Op. 138, in denen Reger aufs glücklichste Anschluß an den Stil der mehr als vierstimmigen Motetten der alten Meister findet, und die beiden Chorlieder mit Orchester, Op. 144 („Requiem" und „Einsiedler"). Doch das ist Ansichtssache. Der Verfasser geht mit Ehrlichkeit und dabei klarer Darstellung auf alles ein, behandelt zuerst kurz die zahlreichen Uebertragungen, an denen Reger sich „frei geschrieben" hat, sodann, unter Beifügung zahlreicher Notenbeispiele, die Werke selbst, gibt warmherzige Einführungen und Analysen bei den bedeutenden Werken, so daß jeder Reger-Freund, aber auch jeder Chordirigent Nutzen daraus ziehen wird. H. K.



— Das Württembergische Landestheater brachte in einem umfangreichen Hans-Pfitzner-Zyklus (vom 29. November bis 10. Dezember) sämtliche dramatischen Werke des Meisters (Armer Heinrich, Rose vom Liebesgarten, Käthchen von Heilbronn, Christelflein, Palestrina), außerdem die Kantate, Lieder und Kammermusik zur Aufführung.

— Hans Pfitzner vollendete soeben ein Klavierkonzert in Es dur Op. 31. Das Werk (im Verlage Fürstner) soll im Laufe des Monats März 1923 in Dresden unter Leitung von Fritz Busch mit Walter Gieseking als Solist zur Uraufführung gelangen. — Die Erstaufführung seiner Kantate „Von deutscher Seele" in der Tschechoslowakei fand am 26. November durch den Deutschen Singverein in Prag unter Leitung des Kapellmeisters Stuiber statt.

— In den Aufführungen zeitgenössischer Tonwerke in Dresden (Musiksaal Bertrand Roth) kamen in letzter Zeit Lieder von S. v. Hausegger und Othmar Schoeck, eine Klaviersonate von Emil Frey, Klavierstücke von Skrjabin, außerdem zum erstenmal eine Klavier-Violinsonate Op. 28 und ein Klaviertrio Op. 21 des dänischen Komponisten J. L. Emborg zu Gehör.

— Franz Schmidts „Fredegundis" gelangt in dieser Spielzeit an der Berliner Staatsoper zur Uraufführung.

— Laura Rappoldi-Kahrer begeht am 14. Januar 1923 ihren 70. Geburtstag. Hervorgegangen aus der Schule von Liszt, Henselt und Bülow ist sie eine der wenigen lebenden Zeuginnen des echten großen Lisztschen Virtuosentums. Nach einer reichen Konzerttätigkeit wirkt sie jetzt zurückgezogen als Lehrerin der Klaviermeisterklasse am Konservatorium in Dresden. Sie war mit dem Geiger Eduard Rappoldi verheiratet. Interessante Lebenserinnerungen hat Frau Rappoldi in der „Dresdner Woche" (Heft 7) veröffentlicht. H. B.

— Moritz Rosenthal, ein Schüler Liszts und einer der größten Klaviervirtuosen unserer Zeit, feiert am 18. Dezember seinen 60. Geburtstag.

— Das badische Unterrichtsministerium hat unserem hochgeschätzten Mitarbeiter Dr. Hermann Erpf einen Lehrauftrag für Musiktheorie an der Universität Freiburg i. Br. erteilt. Erpf promovierte 1913 mit einer Arbeit über den „Begriff der musikalischen Form" (abgedruckt in der „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft" 1914) unter Riemann in Leipzig zum Dr. phil. Seine Aufsätze zur gegenwärtigen Lage des Musikschaffens und der Musikpflege sind zusammengefaßt im ersten Band der Sammlung „Wissen und Wirken" (G. Braun, Verlag, Karlsruhe), betitelt: „Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik" (1922). Ein 1917 niedergeschriebenes, noch ungedrucktes „System der theoretischen Harmonielehre" versucht die Gebilde der neueren Harmonik im Anschluß an das Riemannsche System theoretisch zu erfassen. An Kompositionen von Erpf liegen vor: Lieder und Chöre mit Kammerorchester, Lieder mit Klavier, Satzfolgen für Streichquartett (davon die erste aufgeführt im Wintersemester 1921/22 im Collegium musicum der Universität Freiburg). Von mehreren dramatischen Dichtungen ist bisher eine, betitelt „Das Tor" (Verlag Seldwyla, Bern-Waldshut i. B. 1920) erschienen.

— Kapellmeister Scharrer ist von der Wiesbadner Kurverwaltung eingeladen worden, am 30. November dort seine erst kürzlich in Köln von dem Gürzenich-Orchester mit viel Erfolg aufgeführte Symphonie „Per aspera ad astra" zu dirigieren.

— Ernst Tochs „Phantastische Nachtmusik" Op. 27 für großes Orchester, welche im Vorjahre durch Franz v. Hoeßlin uraufgeführt worden ist, gelangt im Laufe des heurigen Konzertwinters in Berlin (Brecher), Neuyork (Damrosch), Köln (Abendroth), Düsseldorf (Panzner), Dortmund (Sieben), Hamburg (Krohn) und Karlsruhe (Cortolezis) zur Aufführung. Tochs jüngstes Werk, Streichquartett Op. 28, gelangt demnächst durch das Quartett Havemann in Berlin zur Uraufführung. (Beide Werke bei Tischer & Jagenberg, Köln.)

— Im I. Konzert der Berliner Musikfachausstellung begegneten einige der „Norddeutschen Lieder" von Hans Kummer, durch Frau Auge Schubert vorgetragen, starker Anteilnahme bei Publikum und Presse.

— In Dresden wurde eine neue Kammermusikvereinigung von Jan Dahmen und Alex Kropholler im Verein mit Fritz Schneider und Hans Riphahn gegründet.

— Paul Otto Möckel hat in einem Symphoniekonzert der Tonhalle-Gesellschaft in Zürich mit der Erstaufführung von Regers Klavierkonzert einen großen Erfolg errungen.

— Hofkapellmeister Heinrich Laber (Gera), der neben seiner Konzerttätigkeit auch in Plauen i. V. als Operndirigent des Stadttheaters wirkt, hat dort mit sehr großem Erfolg „Götterdämmerung" und „Zauberflöte" in Neueinstudierung herausgebracht.

— Ernst Knoch, der sich im Ausland als Dirigent der Wagnerschen und anderer deutscher Bühnenwerke einen sehr guten Namen gemacht hat, ist von Andreas Dippel als Leiter der neugegründeten United States Grand Opera Co. verpflichtet worden. Auf achtwöchiger Reise durch die größeren Städte der Vereinigten Staaten werden „Walküre", „Tristan" und „Figaro" aufgeführt werden, die beiden ersten in deutscher Sprache.

— Kapellmeister Hugo Reichenberger von der Wiener Staatsoper, ein gebürtiger Münchner, hat als Reorganisator und Gastdirigent der neuen Staatsoper in Bukarest, wo er eine Reihe von Opern und philharm. Konzerten dirigierte, sehr großen Erfolg gehabt und ist als Vertreter deutscher Kunst lebhaft gefeiert worden.

— Frieda Kwast-Hodapp (Berlin) wurde als Leiterin einer Klavier-Meisterklasse an die Hochschule für Musik in Mannheim berufen.

— Das Lektorat „Methodik des Violinspiels" an der staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg ist dem Verfasser des Buches „Die Grundlagen der natürlichen Bogenführung" Artur Jahn übertragen worden, der in letzter Zeit als Leiter der Vorklassen der Orchesterschule des Deutschen Musikerverbands an der Hochschule, sowie durch seine Tätigkeit als Kunstwart des Deutschen Musikerverbands hervorgetreten ist.

— Martha Körner, eine junge Koloratursängerin aus Stuttgart, zurzeit am Stadttheater in Osnabrück, hat bei einem Gastspiel in Hannover als Königin der Nacht recht erfolgreich gesungen.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Moritz Vogel, der bekannte Leipziger Musikpädagoge und Komponist vieler musikpädagogischer Werke, ist, 76 Jahre alt, am 30. Oktober gestorben.

— In München starb der Bühnenmusikdirigent an den bayrischen Staatstheatern Musikdirektor Max Leitner im Alter von 52 Jahren.

— Prof. Robert Stark, ein ausgezeichneter Klarinettenmeister, ist in Würzburg am 29. Oktober gestorben. Aus der Zahl seiner Kompositionen sind hervorzuheben: eine große Klarinettenschule und vier Konzerte für Klarinette mit Orchester, außerdem zwei symphonische Dichtungen für großes Orchester („Rattenfänger von Hameln" und „Frühling"), ein Blasquintett und eine Serenade für Oboe und Klavier.

— Der Operettenkomponist Karl Ziehrer ist in Wien im Alter von 80 Jahren gestorben.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— An der Leipziger Oper kam unter Prof. Otto Lohses Leitung Julius Bittners völlig umgearbeitete Oper „Der Bergsee" mit außerordentlichem Erfolg zur Uraufführung.

Konzertwerke.

— Eine viersätzige Orchestersuite von dem Grazer Komponisten Egon Kornauth kam in einem Duisburger Konzert unter Leitung von P. Scheinpflug zu sehr erfolgreicher Uraufführung. Das neue Werk des hochbegabten Oesterreichers zeichnet sich durch breiten melodischen Fluß des dritten Satzes (Notturno) und durch ein graziös tänzelndes Intermezzo mit leicht orientalischem Einschlag der Harmonien aus. Die beiden Ecksätze sind rhythmisch kräftig und in symphonischer Art gehalten.

— Hermann Grabners Weihnachtsoratorium wird am 15. Dezember in Elberfeld unter der Leitung Hermann Schmeidels zur Uraufführung gelangen.

— Am 30. September fand in der Lukaskirche in München die Uraufführung der „Passacaglia und Doppelfuge über ein eigenes Thema" von Kapellmeister Scharrer (Nürnberg) statt.

— Ein Bläserquintett des dänischen Komponisten Carl Nielsen kam in Kopenhagen zur Uraufführung.

— Eine Violin-Klavier-Sonate Op. 9 von M. v. Mikusch erlebte in Berlin durch die Komponistin und den ausgezeichneten Geiger Joseph Fuchs ihre erfolgreiche Uraufführung. Auch in Leipzig kam die Sonate bereits heraus.

— Der soeben von einer indischen Tournee zurückgekehrte tschechische Geiger Franta Smit wird am 15. Dezember das neue Violinkonzert D dur Op. 22 von Serge Bortkiewicz im Rahmen der Philharmonischen Konzerte in Prag zur Uraufführung.

— Der Dortmunder Männergesangverein E. V. (Musikdirektor A. Lamberts) brachte in seinem Konzert am 10. Dezember zwei Männerchöre mit Orchesterbegleitung zur Uraufführung, und zwar „Belsazar", Ballade für Männerchor und großes Orchester von Gerard Bunk (Dortmund) und „Die Macht des Liedes", Symphonie für Männerchor, Mezzosopransolo, großes Orchester und Orgel von Karl Kämpf (Berlin).

— In Berlin erlebte eine Rhapsodie Op. 1 von Paul Hasenclever ihre Uraufführung.

— In Frankfurt a. M. kam durch das Rebner-Quartett ein Streichquartett Op. 31 von Bernhard Sekles zur Uraufführung.

Unterrichtswesen

— Neue Honorare für Musikunterricht setzte der „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" fest. Angesichts der ungeheuren Markentwertung muß vom 1. November ab für Elementarunterricht 100—150 M für die Stunde, für Unterricht an Fortgeschrittene 200—300 M und für Ausbildungsunterricht 400—600 M gefordert werden. Der Reichsverband rechnet damit, daß die Schüler und Eltern Verständnis für die schwere Notlage der Musikpädagogen haben und diese an sich durchaus bescheidenen Sätze bewilligen.

— Der Verband der Studierenden am Kölner Konservatorium hat eine Erklärung veröffentlicht, die ebenso wie die Notschreie der Lehrerschaften verschiedener großer Institute (Leipzig, Frankfurt, Stuttgart) zeigt, wie der Staat und die Städte den Begriff der Kulturarbeit auffassen; die Veröffentlichung lautet: „Wir Studierende des Konservatoriums sehen uns aus ebenso triftigen Gründen wie die Lehrerschaft genötigt, uns in unserer Bedrängnis an die Oeffentlichkeit zu wenden. Alle unsere Nöte wurzeln in den immer drückender empfundenen Studiumskosten, die mit jeder Erhöhung der Lehrergehälter zwangsläufig bis ins Unabsehbare wachsen. Wenn wir uns auch einerseits einer durch die allgemeine wirtschaftliche Lage gerechtfertigten Schulgelderhöhung nicht verschließen, so können wir anderseits nicht verstehen, daß die Finanzierung der Anstalt einzig und allein auf unseren Schultern lasten soll. Die bis jetzt geleisteten städtischen und privaten Zuwendungen, die wir dankbar anerkennen, können unter den heutigen Zeitverhältnissen keine wesentlichen Erleichterungen schaffen. Bei der bekannten kulturellen und politischen Bedeutung der Anstalt und ihrer Aufgabe für die Erhaltung deutscher Art in der Kunst im Westen Deutschlands ist es nicht verständlich und befremdet auch außenstehende Kreise, daß man alte anerkannte Werte fallen läßt, dagegen für neue, noch nicht erprobte Einrichtungen Millionen zur Verfügung hat. Niemand wird es uns daher verdenken, wenn wir uns für aller Voraussicht nach unmittelbar bevorstehende Möglichkeiten jegliche Initiative zu ergreifen vorbehalten."

Vermischte Nachrichten

— Das Berliner Blüthner-Orchester wird von jetzt ab den Namen Berliner Symphonieorchester führen. Diese Namensänderung soll den weitverbreiteten Irrtum beseitigen, als sei das Orchester ein Reklameunternehmen der Firma, deren Namen es bisher geführt hat.

— In der Rivista Nazionale di Musica macht C. G. Garofolo die wichtige Entdeckung einer erheblichen Anzahl von Frescobaldi-Kompositionen bekannt. Es handelt sich um ein Manuskript von 114 Seiten mit Fugen, Kanzonen usw. (Die Autorschaft Frescobaldis ist wissenschaftlich noch nicht festgestellt.)

— Ernst Scharfe, akademischer Musiklehrer an der deutschen Mädchenoberschule und Kantor an St. Martini, Halberstadt, Roonstraße 71, bearbeitet einen Literaturnachweis guter geistlicher Gesangsmusik jeglicher Art für einfache und mittlere Verhältnisse. Er bittet daher alle Komponisten um Einsendung derartiger Werke (bei gewünschter Rücksendung Porto beifügen!). Die Arbeit wird dann später in einer großen Lehrer- und Kirchenmusikerzeitung veröffentlicht.

— Durch die fortgesetzten Bemühungen des „Reichsverbands Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" ist es endlich gelungen, in der Außenhandelsstelle (Reichswirtschaftsrat) das Ausfuhrverbot für gebrauchte Klaviere durchzusetzen.

— Am Grazer Konservatorium sollen an Stelle der sonst an musikalischen Lehranstalten üblichen Bruchstücke von Repertoire-Opern, im Rahmen einer „Kammeroper" bei kleinster Orchesterbesetzung, Opern des 18. Jahrhunderts in Originalgestalt der Opernschule Gelegenheit zu praktischer Betätigung bieten. Da das vorbereitende Komitee aber auch neuzeitliche Werke bringen möchte, ergeht an deutsche Tonsetzer die Anfrage, ob moderne, wirkliche Kammeropern etwa schon existieren. Meldungen sind unter Bekanntgabe der Besetzung (auch des Orchesters) erbeten an den künstlerischen Leiter des Konservatoriums des Steiermärkischen Musikvereins, Direktor Dr. Roderich v. Mojsisovics, Graz-Waltendorf, Plüddemanngasse 27. Von Einsendung der Werke ist einstweilen abzusehen.

— Xaver Scharwenkas erster Franz-Liszt-Besuch. Scharwenka läßt soeben Erinnerungen aus seinem erfolgreichen Leben bei K. F. Köhler in Leipzig erscheinen, auf die wir später noch zurückkommen werden. An seine erste Bekanntschaft mit Liszt, mit dem ihn bis zum Tode eine herzliche Freundschaft verband, knüpft sich eine heitere Episode, die wir hier wiedergeben: „Mein später zu so großer Popularität gelangter Polnischer Tanz Op. 3 Nr. 1 sollte die unschuldige Ursache zur ersten Bekanntschaft mit Liszt werden. Und das kam so: Moritz Moszkowski und sein Freund Karl Wittkowski — letzterer ein vorzüglicher, obwohl kein beruflicher, Musiker und Pianist — hatten bei einem gemeinsamen Ausflug ins Thüringerland in Weimar halt gemacht und auf Kullaks Empfehlung an Liszts Tür gepocht, die ihnen bereitwilligst geöffnet wurde. Auf Ersuchen des illustren Meisters spielte Moszkowski eine ungarische Rhapsodie, deren Vortrag vom Komponisten sehr beifällig aufgenommen wurde. Auf die Frage Liszts, ob auch der junge Reisekamerad die Tasten meistere, setzte sich Wittkowski an den Flügel und spielte meinen Polnischen Tanz Op. 3 Nr. 1. Liszt fragte nach dem Namen des Komponisten dieses Stückes, und als er den erfahren hatte, trug er Grüße für mich auf mit dem freundlichen Zusatz, daß es ihn freuen

würde, mich kennen zu lernen. So erzählten mir Mosz- und Wittkowski nach ihrer Rückkehr. Daß diese Nachricht mich aufs tiefste erregte, ist wohl erklärlich. Ich wollte Liszt kennen lernen, Liszt, den ich verehrte, vergötterte! Und es war s e i n Wunsch, m i ch den kaum dem Knabenalter entwachsenen Grünling, kennen zu lernen! Das war fast zu viel des Glücks. Unverweilt eilte ich zu Kullak, nahm Urlaub für zwei Tage und entpumpte ihm zwanzig Taler zur Reise nach Weimar. Tags darauf dampfte ich nach Ilm-Athen. Dort angelangt, machte ich mich im ‚Erbprinzen' zunächst besuchsfähig und begab mich darauf, im Innersten mächtig erregt, zur ‚Hofgärtnerei'. Pauline — sprich: Bauline —, die treusorgende Wirtschaftsfee des Gewaltigen, wies mich die Treppe hinauf. Oben angelangt, empfing mich Spiridon, des Meisters ungarischer Kammerdiener. Er fragte — im unverfälschten Mikoszdialekt — nach Namen und Art des Eindringlings und bat um meine Karte. Leider hatte ich mein Visitenkartentäschchen nicht mit mir; aber halt — da kam mir ein genialer Gedanke! In meinem Klappzylinder hatte ich an Stelle des üblichen Monogramms die Anfangstakte meines polnischen Tanzes geklebt, um so einer Verwechslung mit anderen ähnlichen ‚Behauptungen' vorzubeugen. Schnell entschlossen, klappte ich die Angströhre mit hörbarem Ruck zusammen und überreichte den zum Präsentierteller gewordenen Deckel dem etwas maliziös lächelnden Spiridon mit der Bitte, diese ungewöhnliche Visitenkarte seinem Herrn und Gebieter zu übermitteln. Er tat, wie ich verlangt, und bald darauf öffnete sich die Tür — Liszt stand mit ausgebreiteten Armen, herzlich lachend, vor mir; glückstrahlend flog ich ihm entgegen. Meine eigentümliche Visitenkarte hatte es ihm angetan. Er, der Unvergeßliche, hatte nicht vergessen; er erinnerte sich beim Anblick der kurzen paar Takte im Zylinder ganz genau meines Namens, bat mich vollends hinein in sein Allerheiligstes und erkundigte sich mit liebenswürdigstem Interesse nach allem, was mich betraf. Schließlich schob er mich sanft ans Klavier und ich spielte ihm seine Rikordanza und zwei meiner polnischen Tänze vor."

— Die bekannte Firma G r o t r i a n S t e i n w e g in Braunschweig hat soeben eine kleine Broschüre herausgegeben, in der sie den weitverbreiteten Irrtum bekämpft, als seien ihr Haus und die bekannte amerikanische Steinway and Sons A.G. irgendwie identisch. Ueber den Werdegang dieser Fabrik h o c h w e r t i g s t e r d e u t s c h e r I n s t r u m e n t e entnehmen wir dem Heftchen das Folgende: Im Jahre 1835 erbaute in Seesen am Harz der Tischlermeister und Orgelbauer Heinrich Steinweg sein erstes Klavier. Die Unruhen des Jahres 1848 mit dem darauffolgenden wirtschaftlichen Niedergang und Familienverhältnisse bewogen ihn, im Jahre 1850 mit seinen Söhnen Wilhelm, Heinrich und Albert nach Amerika überzusiedeln, wohin sein zweitältester Sohn Karl bereits 1849 ausgewandert war. Drüben arbeitete Heinrich Steinweg mit seinen älteren Söhnen drei Jahr hindurch in Klavierfabriken. Bei aller Anerkennung seiner Tüchtigkeit und seines Fleißes muß doch ein Charakterzug an ihm festgestellt werden, der vielen Deutschen eigen ist und den andere Völker nicht besitzen: nach Betreten amerikanischen Bodens legten er und seine Söhne den gut deutschen Namen ab und gründeten (1853) ein neues Geschäft unter dem Namen Steinway and Sons. Sein ältester Sohn Theodor hatte an der Auswanderung nicht teilgenommen, sondern setzte das unbedeutende väterliche Geschäft fort und verlegte es nach Wolfenbüttel. In der größten Geldverlegenheit wandte er sich an Friedrich Grotrian, einen gebürtigen Braunschweiger Klavierbauer und weitgereisten Mann, der sich mit Kapital am Geschäft beteiligte. Dieser trat am 7. Oktober 1858 als Teilhaber ein und ermöglichte durch seine Fachkenntnisse und geschäftliche Erfahrung den Fortbestand und die Vergrößerung des Unternehmens. Bald nach seinem Eintritt begann ein erkennbarer Aufschwung des Geschäftes, das sich zu einer kleinen Fabrik entwickelte und kurze Zeit darauf nach Braunschweig verlegt wurde. Beim Tode von Friedrich Grotrian war dessen Sohn Wilhelm noch minderjährig. Wilhelm Grotrian trat als Lehrling ein. Zu einer Assoziierung kam es nicht, weil im März 1865 zwei Brüder Steinway, die die technische Leitung der Fabrik in New York inne gehabt hatten, verstarben, und nunmehr auch Theodor als letzter Steinweg nach Amerika übersiedelte. Er mußte aus diesem Grunde sein Braunschweiger Geschäft aufgeben. Am 30. September 1865 verkaufte er es für 20 000 Taler an die Herren W. Grotrian, A. Helfferich und W. Schulz, und räumte ihnen das Recht ein, die Firmenbezeichnung C. F. Th. Steinweg Nachfolger zu führen. Theodor legte in Amerika gleichfalls seinen deutschen Namen ab. Mit dem Jahre 1865 hört jeder Zusammenhang zwischen dem alten deutschen Stammhause und der jüngeren amerikanischen Firma auf. Das Haus Grotrian Steinweg durchlebte einige Wandlungen, die Familie Grotrian bildete jedoch immer sein inneres Rückgrat und brachte es in drei Generationen unermüdlichen Schaffens auf die heutige Höhe. Es ist zu verstehen, daß die Nachkommen im amerikanischen Geschäfte das Wachstum des Braunschweiger Hauses nicht mit sehr freundlichen Augen verfolgten und seine Entwicklung durch jedes Mittel zu hemmen suchten. Alle Prozesse, dem alten Braunschweiger Hause das Wort Steinweg aus Firma und Warenzeichen zu nehmen, endeten für das amerikanische Unternehmen ergebnislos. Die unvergleichliche Güte der Grotrian Steinweg-Klaviere ist das Ergebnis d e u t s c h e n Fleißes und d e u t s c h e r Forschung, geschaffen durch die 52jährige unermüdliche Arbeit Wilhelm Grotrians. Daß die Grotrian Steinweg-Klaviere etwas qualitativ so Unvergleichliches bedeuten, ist von namhaften Komponisten und Klaviervirtuosen stets und immer wieder gerühmt worden. Dem Fachmann, der mit positiven Tatsachen rechnet, ist es bekannt, daß kaum eine deutsche Klavierfabrik in den letzten Jahrzehnten so viel für die Vervollkommnung auf dem Gebiete des Klavierbaus getan hat als Grotrian Steinweg. An äußerer Pracht der Ausstattung ist gegenwärtig dem deutschen Klavier vielleicht manches fremdländische überlegen, an innerem Wert — an Seele — keines."

* * *

Unsere Musikbeilage. Max P e t z o l d, der Komponist des Weihnachtsliedes und Dr. Hermann S t e p h a n i, der Komponist der beiden Kinderlieder, sind den Lesern der N. M.-Z. keine Unbekannten mehr. Margarete v. Mikusch, die Komponistin des sehr fein empfundenen und gestaltenen Liedes „Schlafen" stammt aus Oesterreichisch-Schlesien. Studierte vorübergehend bei W. Klatte und Friedrich Klose, dann fünf Jahre lang bei Max Reger, der ihre kompositorische Begabung hoch einschätzte. Lebt in Berlin und betätigt sich auch erfolgreich als Pianistin. Sechs Lieder erschienen bei Jatho, eine Violin-Klavier-Sonate Op. 9 kommt demnächst im Druck heraus. Sie schrieb außerdem ein Streichquartett in g moll, ein Streichtrio A dur, Solo-Partiten für Geige u. a. (sämtliche Werke erlebten Aufführungen).

Schluß des Blattes am 23. November. Ausgabe dieses Heftes am 14. Dezember, des nächsten Heftes am 4. Januar.

An unsere verehrten Leser!

Aus den auf der zweiten Umschlagseite des fünften Heftes angeführten Gründen beispielloser Geldentwertung während der letzten Monate und Hand in Hand mit dieser gehender maßlos verteuerter Herstellung sehen wir uns leider genötigt, den Bezugspreis unserer Zeitschrift abermals zu erhöhen. Dieser beträgt bei Lieferung durch die Buch- und Musikalienhandlungen oder durch die Postämter des Inlands vom 1. Januar 1923 an

500 Mark vierteljährlich,

nach der Schweiz 4 Franken, nach Holland 2 Gulden, nach Amerika 1 Dollar und nach dem übrigen Ausland (Deutsch-Oesterreich und Ungarn ausgenommen) 1000 Mark. Die Preise einschließlich Versandgebühr bei Kreuzbandbezug unmittelbar vom Verlag sind aus den Angaben auf der Titelseite dieses Heftes ersichtlich.

Diejenigen verehrten Abonnenten, die die laut Bekanntmachung in Heft 5 für das nun beendete Vierteljahr erbetene Nachzahlung von 120 Mark (Auslandbezieher den doppelten Betrag) noch nicht geleistet haben, werden um freundliche Ueberweisung an Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart (Postscheckkonto 2417) gebeten. Wie schon im letzten Heft betont, stellt der nachverlangte Betrag in Wirklichkeit nur den Ersatz eines Bruchteils unserer ungeheueren Mehrkosten dar.

Baldige Erneuerung des Abonnements ist erwünscht, damit in der Weiterlieferung keine Unterbrechung eintritt.

S t u t t g a r t, Mitte Dezember 1922.

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 7

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich: in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn Mk. 500.—, nach der Schweiz Frs. 4.—, nach Holland fl. 2.—, nach Amerika $ 1.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 1000.—. Einzelhefte Mk. 85.—, nach dem Ausland besonderer Preis. / Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und durch die Postämter im Inland. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich Mk. 596.—, nach Ungarn Mk. 740.—, nach der Schweiz Frs. 4.40, nach Holland fl. 2.20, nach Amerika $ 1.05, nach dem übrigen Ausland Mk. 1240.— einschließlich Versandgebühr. Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Musik als Ausdruck und als Form.

Von Karl Blessinger (München).

I.

In der Geschichte der Musiktheorie nimmt das 19. Jahrhundert eine besondere Stellung ein. Kaum einmal vorher ist soviel über Sinn und Wesen der Musik nachgedacht und geschrieben worden, wenngleich auch in früherer Zeit es zum guten Ton gehörte, in den Einleitungen theoretischer Schriften einige Bemerkungen über dieses Problem zu bringen, die aber doch im allgemeinen ziemlich konventionell gehalten zu sein pflegten. Die romantische Epoche hat durch umfassende Spezialuntersuchungen diese Grundfrage der Musik zu lösen versucht und einige Formulierungen gefunden, die, obgleich nicht grundsätzlich von den früheren verschieden, doch das Problem von einer neuen Seite beleuchten und ihm in wesentlichen Punkten um ein ziemliches Stück näher kommen. Von besonderer Bedeutung ist in dieser Hinsicht Nietzsches „Geburt der Tragödie" und Friedrich v. Hauseggers geistvolle Schrift „Musik als Ausdruck". Diese beiden Abhandlungen bedeuten in gewissem Sinne einen Abschluß und haben Ergebnisse von bleibender Bedeutung gezeitigt; andererseits freilich darf nicht übersehen werden, daß beide Schriften Parteischriften zugunsten der Kunst Richard Wagners sind und infolgedessen in den Punkten, die über die allgemeine Formulierung hinausgehen, einer ernsthaften Nachprüfung bedürftig erscheinen. Nietzsches Gegenüberstellung von apollinischer und dionysischer Kunst ist unanfechtbar; aber ist darum eine Anwendung dieser aus einer anderen Kultur heraus entwickelten Antithese auf deutsche Musik ohne weiteres möglich? Kein Einsichtiger wird leugnen, daß der Wert einer Musik in ihrer Ausdruckskraft beruht; aber steht damit ohne weiteres fest, daß der Ausdruck unter allen Umständen das **primum movens** aller Musik sein muß?

Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß der wesentlichste und wichtigste Teil der Entwicklung der deutschen Musik in den letzten Jahrzehnten im Zeichen der eben angedeuteten Anschauungen vor sich gegangen ist und daß diese Entwicklung zu Ergebnissen geführt hat, auf Grund deren nicht wenige unserer Besten sich mit sehr entschiedener Geste von der derzeitigen „Moderne" abgewendet haben, werden wir zugeben müssen, daß die vorhin gestellten Fragen nicht ohne weiteres übergangen werden dürfen. Ich hoffe im folgenden erweisen zu können, daß in diesen Fragen heute, praktisch genommen, der Kernpunkt des ganzen Problemkomplexes liegt.

Eine Antwort ist freilich nur dann möglich, wenn der gesamte Problemkomplex einer erneuten Erörterung unterworfen wird, indem auf der einen Seite allgemeinere, auf der anderen speziellere Gesichtspunkte mit einbezogen werden. Nachdem Oswald Spengler im 2. Bande des „Unterganges des Abendlandes" den alten Paracelsischen Gegensatz von Makro- und Mikrokosmos wieder ans Tageslicht gebracht und in blendender Form neu und umfassend durchgeführt hat, können wir Musiker um so weniger darauf verzichten, unsere Kunst von dieser Seite aus zu betrachten, als die mittelalterliche Musiktheorie, auf der wir doch letzten Endes fußen, die Musik nach ihren antiken Vorbildern einteilt in eine himmlische, die Musik der Sphären, und eine irdische, die Musik der Menschen, eine Einteilung, die vielleicht praktisch nutzlos ist, aber grundsätzlich den Gegensatz von Makro- und Mikrokosmos richtig ahnt[1]. Andererseits aber ist es nötig, insofern ins Einzelne zu gehen, als versucht werden muß, die einzelnen Elemente der Musik möglichst eindeutig der einen oder anderen Seite zuzuordnen.

II.

Wenn Spengler sagt, daß alles Kosmische Takt, alles Mikrokosmische Spannung besitze, so scheint die Zuordnung der Musik als Ausdruck und der Musik als Form zu diesen beiden Prinzipien ebenso eindeutig bestimmt wie die Zuordnung der wichtigsten musikalischen Elemente, des Rhythmus und der Melodie, zu den beiden polar entgegengesetzten Welten der Musik. Die dionysische Musik, deren Wesen der Ausdruck, deren Grundelement der Rhythmus ist, würde demnach die kosmische Seite der Tonkunst darstellen; die apollinische Musik, die Kunst der weit gespannten Melodiebögen und der ausgebildeten Form, wäre dann ihre mikrokosmische Hälfte.

Gegen diese Gruppierung, die in starker Uebereinstimmung mit den Theorien des ausgehenden 19. Jahrhunderts steht, lassen sich starke Bedenken geltend machen, die zum Teil auf gewisse besondere Erscheinungsformen der Musik sich gründen, zum Teil grundsätzlicher Natur sind. In letztgenannter Hinsicht ist vor allen Dingen an den Begriff des Taktes anzuknüpfen. „Takt" im Spenglerschen Sinne und Rhythmus sind in keiner Weise identisch. Die neuere Aesthetik führt den Rhythmus gerade auf mikrokosmische Gegebenheiten, auf Atmung und Herzschlag zurück. Gerade hier aber fehlt ein wesentliches Moment des kosmischen „Taktes", die Zusammenfassung einer größeren Anzahl rhythmischer Elemente zu größeren Perioden. Im Gegensatz dazu sind bei den kosmischen Perioden die kleineren Elemente rhythmischen Charakters nicht erkennbar; hier kommen uns nur die großen Phasen zum Bewußtsein, die, im Gegensatz zu den rhythmischen Elementen, im allgemeinen nicht als unter sich mechanisch gleich gedacht werden können.

Die dionysische Musik ist also mikrokosmischen Ursprungs. Ihr Streben freilich ist nach dem Kosmischen gerichtet: im kultischen Tanz, der ihr Wesen bildet, sucht der Mensch durch beständige Steigerung der rhythmischen Bewegung sich in einen Rauschzustand zu versetzen, in dem sein Einzeldasein sich für Momente auflöst und mit dem All vereinigt. Damit freilich, daß die dionysische Musik als in erster Linie rhythmisch zu bezeichnen ist, ist nicht gesagt, daß ihr das melodische Element völlig fehlt. Aber eine Melodie in strengem Sinne kennt die ursprüngliche dionysische Musik wohl nicht; denn die Voraussetzung der Melodie ist die Proportion (das Wort im Sinne der mittelalterlichen Musiktheorie genommen). Diese aber wird niemals auf motorischem Wege gewonnen werden. Wohl darf man auf die dionysische Musik der griechischen

---

[1] Der Begriff des Kosmischen ist neuerdings auch in die Musiktheorie hereingebracht worden in einem Vortrag, den Dr. Ludwig Klages vor einigen Wochen in München über das Wesen des Rhythmus gehalten hat.

und anderer südlicher Kulturen das Wort von dem „sinnlosen Walten roher Kräfte" nur in sehr bedingter Weise anwenden; immerhin aber sind in dieser ganzen Kunst die Kräfte des Bewußtseins ausgeschaltet, und darum ist unter diesen Umständen das Zustandekommen einer Form im höheren Sinne, und dazu gehört auch die ausgebildete Melodie, nicht wohl möglich.

Von außerordentlicher Wichtigkeit für die Beurteilung der dionysischen Musik ist das erotische Moment. Alle die in Betracht kommenden Kulte setzen den Eros mit dem All, mit der Gottheit, gleich. Daraus erklärt sich die stark sinnliche Wirkung der in erster Linie auf das Rhythmische gestellten Musik. In dieser Hinsicht wird die Wirkung des Rhythmus noch verstärkt durch die Klangfarbe. Es sind eben erst in zweiter Linie die melodischen Rudimente für die dionysische Musik von Bedeutung; an erster Stelle steht bei ihr die zeitliche Bedeutung und die Qualität des Einzelklanges.

Die subjektive, aktive Einstellung zum Kosmischen, wie sie sich in den dionysischen Kulten zeigt, ist die ursprüngliche, aber nicht die einzig mögliche. Darum besteht neben der dionysischen Kunst als vollberechtigt die apollinische, die in gleicher Weise aufs Kosmische gerichtet ist, aber objektiv, passiv. Das Grundelement der apollinischen Musik ist die Melodie. In dieser Kunst ist das rhythmische Element nur rudimentär vorhanden, ebenso wie in der dionysischen das melodische. Voraussetzung aller höher entwickelten Melodie ist ein System der Tonbestimmung, das seinerseits wieder gelehrte Untersuchung und Spekulation zur Grundlage hat. Gerade wir Musiker von heute dürfen bei der Beurteilung des Gelehrtentums nie vergessen, daß auch es seine Wurzel in einem kosmischen Streben des Menschen hat, freilich nicht in dem Streben nach einer Vereinigung mit dem All, sondern in dem Verlangen nach Erkenntnis des Kosmischen. Und dieses Verlangen ist nicht nur da wirksam, wo es sich um die Erforschung von Wesen und Sinn der Welt handelt, sondern auch da, wo der menschliche Geist sich Aufgaben von scheinbar kleinem Umfang gestellt hat. Das Kleine als Symbol des Großen: das ist der Grundgedanke des Pythagoras, der in den Proportionen der Töne die Proportionen der Welt erblickte. Freilich: wenn die Tätigkeit des Verstandes fruchtbar sein soll, so muß in ihrem Gefolge noch etwas anderes sein: die Intuition, die mit der Gewalt einer Offenbarung die Einzelerkenntnisse zu einem Ganzen, Vollendeten zusammenschweißt. Der Verstand allein kann eine Melodie so wenig konstruieren als ein Weltbild oder sonst etwas. Was allein auf der Grundlage einer Tätigkeit des Bewußtseins aufgebaut ist, das gehört in die Welt des Mikrokosmischen und hat deshalb an sich nur eine individuelle Bedeutung, es sei denn, daß daraus später irgendwie ein Anlaß zu einem intuitiven Ausbau entsteht. Aber ebensowenig wie der Verstand, kann die Intuition, die dem Unterbewußtsein entspringt, für sich allein das Höchste erreichen. Das Unterbewußtsein ist ein lebendiger Organismus, der, wie alle Organismen, seine Nahrung braucht. Diese Nahrung muß ihm aus der Welt des Bewußtseins gespendet werden, soll es nicht verkümmern. So ist gewiß der letzte Anlaß zur Entstehung des großen, des formvollendeten Kunstwerkes ein intuitiver Vorgang, aber die Voraussetzung der Intuition ist die Beherrschung der dem Verstande erreichbaren Grundlagen der Form. Zu dieser Beherrschung gehört einerseits ein Wissen um das Wesen der Kunst und die Kenntnis der wichtigen vorhandenen Kunstwerke, andererseits, was vielleicht noch wichtiger ist, die Kenntnis und Anwendungsmöglichkeit eines Schatzes von Regeln handwerklicher Technik.

Es gibt also zwei einander entgegengesetzte Arten von Musik mit kosmischer Bedeutung, die dionysisch-rhythmische, die vom Mikrokosmos nach dem All hinstrebt, und die apollinisch-melodische, in der das Kosmische sich offenbart. Es ist vorhin schon betont worden, daß in der apollinischen Musik beim Fehlen oder auch bei ungenügender Stärke der Intuition das Herabsinken ins Mikrokosmische bewirkt. Ebenso gibt es auch in der rhythmischen Musik eine mikrokosmische Sphäre, zu der der gesellige Tanz und verwandte Formen, ferner das Arbeitslied und der Arbeitsrhythmus gehören. Nicht die Erscheinungsform also macht die Bedeutung der Musik aus, sondern lediglich ihre (nicht äußere, sondern innere) Dimension.

(Schluß folgt.)

Ueber Gesangsmanieren in Mozarts Opern und ihre Vernachlässigung.

Von Alfred Weidemann (Berlin).

Es scheint, daß unsere Zeit, die in der Musik das weitaus größte Interesse der Oper entgegenbringt, immer mehr erkennt, was an hohen künstlerischen Werten die Bühnenwerke Mozarts in sich bergen. Das Interesse für diesen Meister ist aufs neue erwacht; geschichtliche Forschung und Aesthetik beschäftigen sich intensiv mit seiner Kunst; seine Kammermusik und seine Orchesterwerke werden mit Liebe gepflegt, und seine Meisteropern, die infolge jahrzehntelanger eingehender Beschäftigung mit Wagner zurückgetreten waren, erscheinen neuerdings wieder etwas häufiger auf den Opernbühnen. Nicht wenige Theater brachten in den vergangenen Jahren ganze Mozart-Zyklen; die schon längere Zeit bestehenden Festspiele in München gaben hierin ein rühmliches Beispiel. Auch ältere, vergessene Werke des Meisters, wie die Jugendopern „Die Gärtnerin aus Liebe" und „Zaide", werden wieder hervorgesucht und mit Erfolg aufgeführt. Diese Pflege der Mozartschen Kunst ehrt die Theaterleiter und Künstler. Leider aber ist das Interesse des Publikums nicht anhaltend, wie das bei Neueinstudierungen Mozartscher Opern nach wenigen Aufführungen immer wieder zu beobachten ist. Jedenfalls nicht derart, wie es bei der Bedeutung dieser Werke zu erwarten wäre; die meiste Liebe findet noch der „Figaro". Es scheint, daß Mozarts Opernkunst — wie auch sein übriges Schaffen — in Wahrheit heute nur die Liebe der Kenner, der verständnisvollen Musikfreunde genießt. Während die, mit der Abkehr von Wagner gleichlaufende Sehnsucht so mancher Aestheten von heute ihre beglückende Erfüllung vielfach gerade in Mozarts Musik findet, sucht das große Publikum sein — berechtigtes — Verlangen nach Melodie, von dem immer faszinierenden, wenn auch keineswegs stets verstandenen Wagner abgesehen, in den Opern Verdis und Puccinis zu befriedigen, ein nicht geringer Teil steigt freilich tiefer, zur Operette und Gesangsposse.

Doch wie dem nun auch sein mag, man sollte jedenfalls annehmen können, daß alles darangesetzt wird, die Meisterwerke Mozarts in jeder Beziehung zu einer mustergültigen, künstlerisch vollendeten Darstellung zu bringen. Aber leider mangelt es hierin an manchem noch gar sehr. Es scheint bei Mozart-Aufführungen in neuerer Zeit das Schwergewicht häufig auf eine möglichst neuartige Inszenierung gelegt zu werden, wobei dann zuweilen die Ausarbeitung des musikalischen Teils in mancher Beziehung nicht die wünschenswerte Sorgfalt erkennen läßt.

So wird beim Anhören einer Mozartschen Oper sowohl dem Musiker wie auch dem aufmerksamen Musikfreunde schon aufgefallen sein, daß in einer Hinsicht heutzutage häufig keineswegs eine völlig einwandfreie Wiedergabe des gesanglichen Teils der Partitur zu erfolgen pflegt. Daß es insofern an einem einheitlichen Gesangsstil mangelt, als bezüglich der vom Komponisten nicht ausgeschriebenen Vorhalte in der Gesangsstimme, der sogenannten Appoggiaturen, vielfach keine Einigkeit unter den Sängern herrscht. So kann man heute in einer Mozart-Aufführung hören, wie ein Teil der Sänger alle in Betracht kommenden Stellen mit Vorhalt ausführt, während der übrige Teil bei diesen Stellen entweder konsequent jeden Vorhalt vermeidet oder ihn nur hie und da nach Belieben anwendet. Es muß verwundern, daß eine derartig nachlässige Behandlung der Gesangsmelodie von den Dirigenten geduldet wird. Gehört die stilgerechte Anwendung der Vorhaltsnoten denn nicht zum

Pensum eines jeden Gesangsschülers? Da die Frage von praktischer Bedeutung ist und meines Wissens für Mozart noch nicht im Zusammenhange behandelt wurde, sei hier näher darauf eingegangen. Wie verhält es sich, vom historischen Standpunkt betrachtet, mit dieser Frage? Es ist uns da zufällig genau, und zwar durch G. Ph. Telemann, überliefert, was Tradition war. Dieser hat im Vorberichte seines „Harmonischen Gottesdienstes“ von 1725 für das Rezitativ, durch Beispiele, alle Fälle angeführt, in denen Vorhalte oder, wie man damals sagte, „Accente“ angebracht werden mußten. Er sagt: „Hiernächst haben die Sänger in acht zu nehmen, daß sie nicht allemal so singen, wie die Noten da stehen, sondern sich hin und wieder eines sogenannten Accents bedienen.“ So lautet, nach Telemanns Beispielen, die Ausführung von:



Auch Marpurg erwähnt in seiner Abhandlung über das Rezitativ [1] diesen Vorhaltsbrauch, ebenso Haydn in einem Briefe aus dem Jahre 1768. Es ist also bei zwei aufeinanderfolgenden Noten von gleicher Tonhöhe die erste in eine Vorhaltsnote auf der, innerhalb der herrschenden Tonart, nächst höheren Stufe umzuwandeln. Diese Vorhaltstechnik findet nicht nur auf das Rezitativ, sondern auch auf das geschlossene Musikstück Anwendung. Heutzutage scheint nun diese alte italienische Gesangstradition fast verloren zu gehen, in Vergessenheit zu geraten. Die italienische Gesangskunst aber mit ihrem Vorhalts- und Verzierungswesen war lange Zeit auch für die deutschen Komponisten maßgebend. Noch Beethoven und Weber richteten sich bezüglich der Schreibart der Vorhaltsnoten nach dem Brauche des 18. Jahrhunderts. In der deutschen Opernmusik haben zuerst Spohr und Marschner endgültig gänzlich mit der alten italienischen Schreibart aufgeräumt und die betreffenden Stellen ihrem wirklichen Klange entsprechend notiert.

Das Rezitativ in der alten italienischen Notierung war gewissermaßen nur die unvollständige, rohe Skizze, die der Sänger erst noch auszugestalten hatte. Die Ausführung dieser Vorhalte in der Singstimme ist daher auch für die Vokalwerke Mozarts unerläßlich. Den Beweis dürfte der aufmerksame Beobachter auch in der Tatsache finden, daß Mozart an allen denjenigen Stellen, die im Bau ihrer Melodie mit den für die Anwendung des Vorhalts in Betracht kommenden übereinstimmen, bei denen jedoch der Text — für die beiden sonst gleich hoch notierten Noten — statt zweier Silben nur eine Silbe zur Vertonung bot, die Vorhaltsnoten der wirklichen Ausführung entsprechend ausschreiben mußte. Daß also, anders ausgedrückt, diejenigen Stellen, an denen Mozart den gewünschten Vorhalt, da nur eine Textsilbe zur Verfügung stand, ausschrieb, den hier in Frage stehenden zweisilbigen Stellen in ihrer melodischen Beschaffenheit gleichen, die sich nur durch die eine weitere Textsilbe unterscheiden. Wenn Mozart jedoch auch bei zweisilbigen Vorhaltsstellen entgegen seiner sonstigen Gewohnheit hie und da einmal die Vorhalte ausschrieb, so geschah diese Abweichung von der gewöhnlichen Schreibart seinerzeit jedenfalls ohne eine besondere Absicht und beweist nichts gegen die damals übliche Vorhaltstechnik des Sängers. So wenn wir z. B. in der g moll-Arie Paminas fast sämtliche Vorhalte ausgeschrieben sehen, in dieser Häufigkeit eine seltene Ausnahme. Wir finden wie bei fast allen älteren Komponisten auch bei Mozart trotz seiner sonstigen Akkuratesse hin und wieder, wenn auch verhältnismäßig selten, in dieser Hinsicht eine Inkonsequenz in der Schreibart; prinzipiell aber war stets der italienische Brauch hierin für ihn maßgebend und nie dürfen wir die italienische Physiognomie seiner meisten Gesangsmelodien vergessen.

Die Ausführung der Gesangsvorhalte ist, wie aus dem Gesagten erhellt, vom Standpunkte einer den Absichten des Komponisten entsprechenden stilgerechten Wiedergabe für die Werke der erwähnten Musikepoche eine unbedingte Erfordernis. Die Komponisten erwarteten die Anwendung der Vorhalte als etwas Selbstverständliches von den Sängern; es handelt sich bei ihnen auch nicht um eine bloße Verzierung, sondern um ein Mittel des Ausdrucks, wie ja auch die alte Bezeichnung „Accent“ klar beweist, wird doch zumeist erst durch den Vorhalt eine natürliche, ausdrucksvolle Silbenbetonung erreicht. Während nun Sänger und Sängerinnen in den späteren, gleichfalls noch die alte Schreibart aufweisenden Opern wie „Fidelio“ und „Freischütz“ sich nach der alten Gesangsmanier zu richten pflegen [1], zeigt sich diese bei der Wiedergabe der Opern Mozarts auffallend vernachlässigt; es herrscht Gleichgültigkeit und Unsicherheit bezüglich der Ausführung der Vorhalte. So hört man z. B. den Schluß von Leonorens großer Arie, ebenso den Anfang des Rezitativs zu Agathens E dur-Arie fast stets stilgerecht:





Bei Mozart dagegen ist selbst in den bekannten Gesangsstücken vielfach ein Schwinden des alten Vorhaltsstils zu beobachten. So ist z. B. die mehrere Vorhaltsstellen aufweisende Es dur-Arie der Gräfin im „Figaro“ nur selten noch stilrein zu hören. Wieviel seelenvoller wirkt aber hier mit Vorhalt die Stelle am Schlusse:



Muß nicht jeder die Empfindung haben, daß sie gar nicht anders gesungen werden kann? Auch Susannens F dur-Arie, die sogenannte Rosen-Arie, erfährt selten mehr ihren richtigen Vortrag, und doch ergibt sich dabei die stilgerechte Ausführung dieser Melodie hier wie von selbst, so zum Beginn:



Eine Stelle, die kaum noch richtig zu hören ist, ist, um von vielen noch ein Beispiel anzuführen, der Anfang von Donna Annas sogenannter Rache-Arie:



Hier zeigt sich so recht, wie erst die Vorhalte häufig die nötigen ausdrucksvollen Akzente schaffen.

Bei manchen Stücken hat sich die stilgerechte Tradition gehalten, so wird der Beginn von Don Juans Ständchen stets richtig mit Vorhalt gesungen, obwohl das Orchester hier keine Hilfe leistet:



Daß der Vorhalt hier von Mozart gewünscht ist, zeigt übrigens klar die analoge Stelle der zweiten Strophe, wo er, da hier

[1] In den Kritischen Briefen über die Tonkunst (1763).

[1] Ebenso auch in den Oratorien Bachs und Händels.

[2] In den beiden soeben angeführten Fällen, in denen die melodische Linie ganz offensichtlich der Vorhaltsnote bedarf, müßte jeder musikalisch empfindende Sänger dies von selber sofort empfinden.

beide Noten auf eine Silbe fallen, ausgeschrieben ist. Auch die gleichlautende Stelle im vorhergehenden Terzett erfährt stets die stilreine Ausführung.

Wie im geschlossenen Musikstück, so begegnet man auch im begleiteten Rezitativ hinsichtlich der Vorhalte jetzt vielen Unterlassungen. Man singe aber etwa — es seien absichtlich Beispiele mit im Original deutschen Textworten gewählt — aus der „Entführung" das Konstanzes g moll-Arie (Nr. 10) einleitende Rezitativ, ferner dasjenige zu dem Zwiegesange der Liebenden (Nr. 20) aus derselben Oper, oder aber die große Rezitativszene der „Zauberflöte" das eine Mal ohne, das andere Mal mit Gesangsvorhalten; man wird dann über die einzig mögliche, wahre Vortragsart nicht im Zweifel sein. Wie steif und leer wirken diese Stellen ohne die Vorhalte, wieviel ausdrucksvoller und natürlicher dagegen mit ihnen! Als geeignetes italienisches Beispiel sei das der schon genannten F dur-Arie Susannens vorangehende Rezitativ genannt, das besonders reich an den Vorhalt erfordernden Stellen ist.

Wie das begleitete, so gewinnt bei Anwendung der Vorhalte auch das Secco-Rezitativ; gerade dieses macht, so vorgetragen, einen fließenderen, ungezwungeneren Eindruck, wogegen es bei Unterlassung der Vorhalte auf die Dauer fraglos steif und hölzern wirkt. Das italienische Secco-Rezitativ ist ja an sich schon für deutsche Ohren nicht gerade etwas sehr Erfreuliches. Mit seiner Beschränkung auf nur wenige Noten ruft es sehr bald Eintönigkeit hervor; diese macht sich bei Nichtanwendung der Vorhalte, da dann noch weniger Nuancierung möglich, noch mehr bemerkbar. So gewiß das Secco-Rezitativ der alten italienischen Oper, besonders das der Buffo-Oper, häufig in einem der gewöhnlichen Sprache angenäherten Tone zu halten ist, so muß dennoch immer der Gesang mit seinen Nuancierungen dominieren. Auch das manche Arien einleitende begleitete Rezitativ hört man nicht selten gleichgültig, ohne den erforderlichen Ausdruck vortragen. Daß Mozart jedoch auch das Rezitativ sorgfältig behandelt wünschte und gegen ein monotones Dahinplappern war, zeigt die Stelle eines während der Idomeneo-Proben in München geschriebenen Briefes aus dem Jahre 1780. Mozart beklagt sich hier, daß die Sänger Raaff und del Prato das Rezitativ „ganz ohne Geist und Feuer, so ganz monoton herab singen". Und Telemann sagt über den Vortrag des Rezitativs in seinem schon erwähnten Bericht: „Beym Recitatif ist zu erinnern, daß es nicht im gleichen Takte, sondern, nach dem Inhalte der Poesie, bald langsamer, bald geschwinder gesungen werden müsse." Und ähnlich heißt es in Seyfrieds 1832 erschienenem Buche über Beethovens Studien vom Rezitativ: „Das Rezitativ muß so deklamiert werden, als ob es gesprochen würde. Es ist eine taktlose Rede, welche bald schneller, bald langsamer wird, je nachdem der leidenschaftliche Ausdruck der Worte dazu auffordern." Besonders an den in langsamerem Tempo zu haltenden Stellen des Secco-Rezitativs aber übt der Vortrag ohne die erforderlichen Vorhalte eine steife, hölzerne Wirkung aus und zeigt, daß es so gesungen unmöglich ist.

Eine andere Art der Gesangsmanier, die wie die früheren von Telemann in seinen Rezitativformeln angegeben ist, bleibt noch zu erwähnen. Es ist hiernach statt des notierten:



so zu singen:



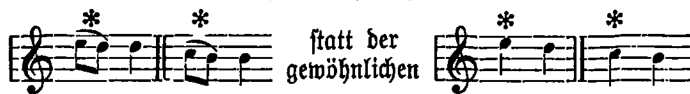
Diese Schreibart war jedoch zu Mozarts Zeit nur noch wenig gebräuchlich und Mozart bedient sich ihrer sehr selten. Im Rezitativ notiert er stets der Ausführung entsprechend, nur im geschlossenen Musikstück findet sich hie und da noch die alte Schreibart. So z. B. im Eingangsduett von „Cosi fan tutte" (Nr. 1):



Die begleitenden Holzbläser bringen hier die richtige Ausführung:



Ferner ist zuweilen auch die Appoggiatur



erforderlich, wie z. B., gleichlaufend mit den Violinen, im 7. Takte des zweiten Figaro-Duetts B dur.

Daß nun in den Opern Mozarts nicht bei einem jeden Notenpaar von gleicher Tonhöhe wahllos ein Vorhalt angebracht werden darf, bedarf wohl kaum besonderer Hervorhebung. Es gibt in dieser Beziehung in jeder Mozartschen Oper nicht wenige Stellen, an denen ein Vorhalt nicht in Betracht kommt, die, wie sie notiert sind, auszuführen sind, ferner solche, bei denen es fraglich ist, ob ein solcher in der Gesangsstimme anzubringen ist. Solche Stellen bleiben dem Gefühl des Sängers überlassen. Der fein empfindende Sänger wird hier das Rechte zu treffen wissen. Der Bau der Melodie besonders wird ihn hier den richtigen Weg finden helfen. Die drei folgenden Beispiele aus der „Entführung", aus dem „Figaro" und dem „Don Juan" zeigen Stellen, wo der Vorhalt nicht angewandt werden darf.

Figaro Nr. 17, Arie des Grafen (Takt 34 und 35):



Don Juan Nr. 1, Arie Leporellos (Takt 41—43):



Entführung Nr. 19, Arie des Osmin (Takt 91—94):



Es wäre freilich wünschenswert, wenn für die Meisteropern Mozarts ein bezüglich aller Vorhaltsstellen grundlegender Klavierauszug von einem gründlichen Kenner Mozarts und seines Gesangsstils geschaffen werden würde. Eine Anzahl zweifelhafter Stellen aber wird wohl immer noch für uns bleiben; wir sind bei diesen wie häufig in anderen Fällen bezüglich des Stiles früherer Zeiten auf Vermutungen und unser jetziges Empfinden angewiesen. So weichen denn auch die Klavierauszüge von Kienzl [1] und Schulz [2], in welchen die Gesangsvorhalte der Ausführung entsprechend notiert sind und auf die bei dieser Gelegenheit hingewiesen sei, an nicht wenigen Stellen voneinander ab. Warum werden übrigens diese praktischen Mozartschen Klavierauszüge scheinbar so wenig benutzt? Solange wir keine grundlegenden, genauen Auszüge haben, können diese allen Sängern nur empfohlen werden.

Versucht man den Gründen nachzugehen, die für das Schwinden der Vorhaltstechnik und damit des alten Gesangsstils verantwortlich zu machen sind, so scheint einmal, angesichts der im allgemeinen so kristallklaren Harmonik Mozarts, eine Scheu vor dem bei Anwendung des Vorhalts häufig sich ergebenden Zusammentreffen der Vorhaltsnote mit einer harmoniefremden, scharf dissonierenden Note der Begleitung von Einfluß zu sein, eine Eigentümlichkeit, die unserer neueren, wenn auch noch so dissonanzenreichen Musik, in dieser Form fremder geworden ist. Mag dies immerhin sein, das zuweilen scharf dissonierende Zusammentreffen der Vorhaltsnote der Gesangsstimme mit der Begleitung darf jedoch keineswegs Veranlassung geben, die Ausführung des Vorhalts in solchen Fällen zu unterlassen. Die älteren Komponisten, besonders aber Mozart, schreckten hier zuweilen nicht vor Dissonanzen zurück, die noch jetzt kühn anmuten. Die Gesangsstimme genoß in dieser Beziehung der Begleitung gegenüber weitgehende Freiheit. So sagt schon

[1] Universal-Edition. [2] Litolff.

Telemann, daß „man sich nicht daran zu kehren hat, ob schon bißweilen eine Modulation wider den Baß zu laufen scheinet". Es gibt nun in den Mozartschen Opern zahlreiche derartige Stellen, sowohl im Rezitativ als auch im geschlossenen Musikstück, und häufig ist Mozart bei Vorhaltsbildungen zwischen Singstimme und Begleitung nicht vor harmonischen Härten zurückgeschreckt. So sind, um ein Beispiel aus seinen Opern anzuführen, Stellen wie die folgende im Rezitativ zu Donna Annas F dur-Arie nichts Seltenes:



Ein treffendes Beispiel ist auch Paminas g moll-Arie, da diese eine ganze Anzahl derartiger Fälle enthält. Ferner sei für andere häufig erscheinende Fälle noch ein Beispiel genannt. Am Schlusse von Cherubins erster Arie ist ohne Rücksicht auf die Begleitung zu singen:



Man vergleiche hierzu eine analoge Stelle aus dem Duett der Zauberflöte Nr. 7, an der Mozart den Vorhalt ausgeschrieben hat, da die beiden Noten auf eine Silbe trafen:



Man betrachte ferner, um ein beliebiges Beispiel zu nennen, in Belmontes Arie Nr. 4 der „Entführung" die — ausgeschriebenen — Vorhalte und die dazu gehörigen Harmonien in Takt 6, 7, 8 und 23.

Einen Anhaltspunkt für die Ausführung des Vorhalts wie z. B. im Duett (Nr. 2) des ersten Figaro-Aktes



gibt das Orchester nur selten.

Mozart läßt auch sonst nicht selten die Begleitung wenig Rücksicht auf die Führung der Gesangsstimme nehmen und schreckt zuweilen nicht vor kühnen Reibungen zurück. So läßt sich bei der Stelle Sarastros „Doch geb' ich dir die Freiheit nicht" im ersten Finale der „Zauberflöte" der Instrumentalbaß in seinem ruhigen Fortschreiten, unbekümmert um die Gesangsstimme, nicht stören:



Eine noch kühnere Rücksichtslosigkeit der Begleitung zeigt der drittletzte Takt des Rezitativs zur g moll-Arie Konstanzes in der „Entführung" (Nr. 10):



Auf das b der Gesangsstimme fällt der D dur-Akkord im Adagiotempo!

Ein weiteres Moment ist möglicherweise heute bei der Nichtanwendung des alten Vorhaltsstils in den Opern Mozarts wirksam: der Einfluß der Melodik Puccinis, dessen Opern ja seit Jahren viel gegebene Repertoirewerke bei uns geworden sind. Es ist nicht unmöglich, daß die häufige Beschäftigung in den Puccinischen Opern Sänger und Dirigenten in dieser Hinsicht beeinflußt. Die Melodik dieser Opern enthält beinahe in jeder Phrase der Gesangsstimme ein Notenpaar von gleicher Tonhöhe. Zahllos sind in Puccinis Opern Stellen wie die folgende:



Trotzdem: Der Grund für die auffällige Vernachlässigung des alten Gesangsstils in der Oper dürfte nicht zuletzt in der geringen theoretischen Bildung der meisten heutigen Opernsänger und -sängerinnen zu suchen sein. Die musikalische Erziehung der Sänger des 18. Jahrhunderts war eine wesentlich vielseitigere, ja gegen die jetzt allgemein übliche eine geradezu umfassend zu nennende. Sie gab dem Sänger alles nötige Rüstzeug mit zu einer selbständigen Ausführung sämtlicher Arten von „Manieren", so, neben der Appoggiatur, zu eigener Kadenzierung auf der Fermate und zu verzierender Ausschmückung wiederholt auftretender Gesangsthemen, zur Kunst der Variation. Beides war nicht selten freie, augenblickliche Improvisation. Von wieviel Sängern wäre heutzutage derartiges zu erwarten? Jedenfalls kann unsern Sängern nur dringend etwas mehr Musiktheorie und -historie zum Studium empfohlen werden.

Doch wie dem auch sein mag, unbedingt müssen alle diejenigen Stellen in der Gesangsstimme, die zweifellos einen Vorhalt erfordern, der alten Gesangstradition entsprechend ausgeführt werden. Eine spätere Zeit hat nicht das Recht, bei der Wiedergabe älterer Werke deren Gesangsstil, wenn dieser noch bekannt ist oder festgestellt werden kann, willkürlich zu ändern, sondern muß diesen, sofern sie eine einwandfreie, stilreine Wiedergabe erstrebt, respektieren. Es handelt sich um eine

besondere Eigenart der Notierung, die unbedingt berücksichtigt werden muß, wenn man die betreffenden Werke der Absicht ihrer Schöpfer entsprechend zum Vortrag bringen will. Geschieht dies nicht, so ist die Unterlassung einem Eingriff in das Gefüge des musikalischen Kunstwerkes gleichzuachten, der nicht viel anders zu betrachten ist als ein solcher, der sich Aenderungen in der Melodik oder Instrumentation erlauben würde. Auch derartiges hat es bei Aufführungen Mozartscher Opern gegeben und gibt es noch. Hierher gehören die aus Stimmprotzerei von manchen Sängern „eingelegten" hohen oder tiefen Töne an Stellen, wo ihnen das Original nicht „dankbar" genug erscheint. An besseren Bühnen ist diese Willkür einer Sängereitelkeit wohl kaum noch möglich, ein nicht geringer Teil des Publikums liebt jedoch derartig Virtuosenhaftes.

Daß auch kapellmeisterliche Retuschen im Orchester bei Mozart als stilwidrig abzulehnen sind, bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung. Posaunen im ersten Don Juan-Finale wird man heute ja nicht mehr hören. Man erinnere sich aber nur der von Mahler für den „Figaro" nachkomponierten ganz unnötigen Gerichtsszene mit ihrer Mozart gegenüber völlig stillosen, dickflüssigen Orchesterbegleitung von Bässen und geteilten Violoncelli in tiefen Lagen. Man sollte es kaum für möglich halten, daß ein Musiker vom Range Mahlers so etwas fertigbringen konnte. Gegen sorgfältige Einrichtungen älterer Werke ist jedoch nichts zu sagen, wenn sie mit Stilgefühl durchgeführt sind und, etwa neben einer zeitgemäßen Bearbeitung des Textes, sich auf Kürzungen und Umstellungen beschränken und die nötigen Ergänzungen, ohne jede eigene musikalische Zutat, aus Musik des betreffenden Meisters bestreiten. So können z. B. die Einrichtungen der Mozartschen Jugendopern „Gärtnerin aus Liebe" und „Zaide" von Rudolph als künstlerisch einwandfrei bezeichnet werden.

Wonach beurteilt man Dirigenten?

Von Dr. H. Unger.

Die Anstellungsverhältnisse im Bereich der Musik zeigen heute das gleiche sonderbare Gesicht wie die auf allen übrigen Wirkungsgebieten: Ueberfluß an Angeboten und zugleich Mangel an geeigneten Kandidaten. Wie im Büro einer Stellenvermittlung die „Herrschaften" sich strebend und mit süßsaurem Lächeln um die Huld der werten Dienstboten bemühen (kein moderner Benedix hat dieses Thema noch abgehandelt), so umschwärmen auch am Musikhimmel große Konzertinstitute planetarisch die Sonnenkönige der Reproduktion. So konnte es kommen, daß zurzeit mehr als ein halb Dutzend bedeutender Dirigentenstellungen freistehen, daß ganze Heerscharen beschäftigungsloser Orchesterleiter sich um die kleinste solcher Stellen bemühen, während die diesbezüglichen, die Entscheidung in den Händen tragenden Konzertkommissionen sehnsüchtig weg von den Bewerbern nach anderen Stabführern ausblicken, welche ihrerseits wieder gleich dem Odysseus Homers sich durch keinerlei Lockungen fangen lassen wollen.

Werfen wir zunächst einen kurzen orientierenden Blick in das Seelenleben eines solchen „Vorstandsmitglieds" einer Kommission zur Gewinnung eines neuen Orchesterleiters. Ein junger, aber sehr ernst zu nehmender Dirigent berichtet über eine Unterredung mit einem solchen einflußreichen Manne:

Dirigent: „Ich möchte mich gern um die von Ihnen ausgeschriebene Stellung bewerben."

Der Herr Rat: „Da sind Sie der hundertfünfzigste."

Dirigent: „Ist denn schon eine Entscheidung getroffen?"

Rat: „I wo."

Dirigent: „Was muß man denn tun, um in die engere Wahl zu kommen?"

Rat: „Das ist schwer zu sagen."

Dirigent: „Ich habe glänzende Presseberichte über meine bisherige Dirigententätigkeit vorzuweisen."

Rat: „Darauf geben wir nix."

Dirigent: „Ich kann Zeugnisse meines bisherigen Bildungs- und Studiengangs vorlegen."

Rat: „Nicht nötig."

Dirigent: „Da ich Ihnen ja nicht gut wie ein Sänger oder Pianist meine Fertigkeiten direkt vorführen kann, wie soll ich's denn anstellen?"

Rat: „Ja Sie müßten wohl mal dirigieren."

Dirigent: „Auf meine Kosten ein Orchesterkonzert geben, das geht über meine Finanzen."

Rat: „Ja dann müßten Sie eben mal von uns engagiert werden."

Dirigent: „Ja das möchte ich ja eben."

Rat: „Ach so. Ja aber das können wir nicht so ohne weiteres."

Damit schloß jenes bedeutsame Gespräch, das an die noch bekanntere Unterhaltung vom Loch im Topf gemahnt. Es erschien mir jedoch nötig, sie hier im Auszuge wiederzugeben, nicht allein weil sie tatsächlich irgendwo im deutschen Kulturreiche stattgefunden hat, sondern vor allem deshalb, weil hier so gut wie alle wichtigen Momente aufgezählt sind, die im Verlaufe einer solchen „Konkurrenz" in den Vordergrund zu treten pflegen. Hinzuzufügen wäre dabei nur, daß der Herr Rat als letzte Instanz einen bekannten Dirigenten nannte, dessen Rat die Kommission als ausschlaggebend anzurufen geneigt sei. Wird der aber einen Besseren, ihm vielleicht gar „Gefährlichen" so fördern wollen?!

Die Frage, auf Grund welcher Erwägungen ein Orchesterführer auszuwählen und zu berufen sei, hängt aufs engste zusammen mit der anderen: was denn den Hauptwert eines solchen Mannes ausmache. Und schon da beginnen die Verwirrungen und Schwierigkeiten. Wagner und sein Schüler und Freund Bülow haben den Rang des Orchesterleiters aus dem eines Taktschlägers zu dem des Inspirators von Orchester und Publikum erhöht. Ganz ebenso wie zu Bachs und Händels Zeiten der Begleiter an der Orgel, am Cembalo nicht stumpfsinnig einen fertig vor ihm liegenden Part abzuspielen, sondern vielmehr aus einer sehr skizzenhaften Zusammenfassung des gesamten Klangapparats dem Stil und der Intention des Komponisten entsprechend neue Mittelstimmen hinzuzuerfinden und dem Ganzen einzufügen hatte, so ist es heute Pflicht des Dirigenten, alle noch so verborgenen Fäden der thematischen Erfindung und Entwicklung ans Licht zu bringen. Und wenn Paul Bekker in seinem Buch über die Musikprobleme der Gegenwart den Satz als Leitmotiv aufstellt: ein musikalisches Kunstwerk ist in der schriftlichen Niederlegung, welche ihm der Autor geben kann, nur ein unvollkommenes und unfertiges Bruchstück (im schroffen Gegensatz zum literarischen, zum plastischen und malerischen Kunsterzeugnis), so enthält dieser richtige Satz ganz besonders eine stille Aufforderung an den Leiter der Aufführung und Ausführung, alles, was „zwischen den Zeilen" steht, was dem Laien und selbst dem Künstler auf den ersten Blick in seinem Zusammenhange mit dem Ganzen wie mit dem motivischen Grundmaterial entgeht, in diesen Zusammenhang zu bringen, deutlich Haupt- und Nebensache unterscheiden zu lehren und endlich dem Gesamtkunstwerk jenen heißen schöpferischen Atem zu verleihen, aus dem es geboren wurde und ohne den es immer kalt und ohne mitreißenden Schwung bleiben muß.

Schon hieraus ergeben sich eine ganze Menge von Forderungen, die an den Dirigenten zu richten wären: vollkommene Kenntnis der Eigenart des Schaffens beim betreffenden Komponisten, ebensolche Kenntnis der dabei in Frage kommenden Wirkungsmittel wie nicht zuletzt der jeweils mithelfenden Ausübenden im Orchester, Chor und Solistenensemble. (Ein Umstand, der allein schon gegen das Ueberhandnehmen des Gastdirigententums redet!) Daneben wären ganz besonders lokale Verhältnisse wie Akustik des in Frage kommenden Saales, Aufnahmefähigkeit des Publikums durchaus mit zu berücksichtigen, ebenso wie die am betreffenden Orte herrschende Tradition, die Gewöhnung von Orchester, Chor und Publikum an moderne oder älteste historische Musik. Die Frage bleibt noch offen, inwieweit der Orchesterleiter seine genauere Kenntnis der Partitur und ihres thematischen Einzelgefüges in Vorproben einprägen oder unter dem alle Kräfte spannenden Eindruck der öffentlichen Aufführ-

rung suggestiv „herausholen" will bezw. kann, ob er nicht lieber seine besonderen Beobachtungen an dieser Partitur in Gestalt von Eintragungen in die Einzelstimmen festlegen will. Neigt der Dirigent vielleicht mehr, dem Beispiele Bülows folgend, dazu, „Instruktionsreden" an Mitwirkende und Publikum oder, wie es heute üblicher geworden ist, Programmerläuterungen zu erfinden? Hier sind tausend individuelle Verschiedenheiten denkbar, wobei noch kein Wort von dem Wichtigsten: dem persönlichen Verhältnis des Gesamtleiters zum aufzuführenden Werke gesprochen wurde. Darf dieser vielleicht, wie es unlängst passierte, ein solches Werk seinem Hörerkreis vorenthalten, weil es seinem eigenen Geiste, seiner Auffassung vom Wesen der Musik widerspricht? Das in der Probe lachende Orchester, später von dem Urteil der Musikgeschichte blamiert, spielt vor allem modernsten Stücken gegenüber eine Rolle, seit Hugo Wolfs „Penthesilea"-Uraufführung. Darf der Dirigent, das Orchester aus dem Grunde „streiken", weil man's dem der Probe zuhörenden Komponisten „nicht recht machen kann"? Ist ein gleicher Streik als Boykott eines unbeliebten Musikkritikers möglich (der Fall des Münchener Tonkünstlerorchesters und des Musikreferenten der Münchener Neuesten Nachrichten, Dr. Louis, der Fall Nikisch und Dr. Aber usw.)? Wo beginnt überhaupt die Selbständigkeit der Ausführenden, wo hört sie auf? Und endlich: dürfen rein persönliche Momente bei der Wahl eines Dirigenten mitspielen, seine bürgerliche Stellung, seine Lebensführung usw.?

Und aus alledem, aus diesem Wust von Erwägungen heraus die Kardinalfrage: in welcher Form ist es möglich, sich über die Eignung eines probedirigierenden Kandidaten ein abschließendes Urteil zu bilden? Wie soll ein solcher Kandidat überhaupt erst einmal aus der Zahl der Bewerber, die heute in jedem Falle das erste Hundert weit übersteigt, in die engere Wahl der Probedirigenten eingereiht werden? Gibt es nicht auch da „Examensbluffer" wie allerorten und auf der andern Seite tüchtige Kerle, die unter der Hetze der Konkurrenz, der viel zu kurzen Vorbereitungszeit versagen, während sie in normalen Verhältnissen sich ausgezeichnet bewähren würden? Soll man einen solchen Kandidaten schon darum zurückstellen, weil sein bisheriges Tätigkeitsgebiet eng, beschränkt und von widrigen lokalen Umständen behindert war? Ist es richtig und aus dem Geiste der Musik gedacht, wenn man einen solchen Mann vor ein fremdes Orchester, einen fremden Chor, ein ihm fremdes Publikum stellt, ihm wie einem Schuljungen „Prüfungswerke" halb aus freier Hand zu dirigieren gibt, die der zufällig Gedächtnisstarke vielleicht in der Vornacht schnell auswendig lernt, kein Beweis für seine stärkere Musikalität? Und ist die mehr oder weniger lottrige prima vista-Abdirigiererei eines ihm fremden Werks, die routinehafte Beherrschung des Taktschlagens und Einsatzgebens ein solcher Begabungsbeweis? Ist eine, zumeist aus Dilettanten bestehende Kommission in der Lage, all die genannten Momente in Betracht zu ziehen und über manche Augenblicksungeschicklichkeit hinweg den musikalischen Geist zu erkennen, der unter ruhigeren Verhältnissen vielleicht Großes zu leisten vermag? Und sind alle Kommissionsmitglieder wirklich immer so absolut gefeit gegen jede menschliche Kleinlichkeit? Ich kenne wenigstens einen Fall, wo ein junger Bewerber sich dadurch seine Chancen verscherzte, daß er beim Antrittsbesuch der die Tür in nicht eben damenmäßiger Hausaufmachung öffnenden Gattin des „Herrn Rats" die schüchterne Frage vorlegte: „ob die gnädige Frau zu Haus sei". Und spielen wirklich gar keine Freundschaftsbeziehungen, von Kommission zu Kommission gesponnen, eine Rolle, keine eigensüchtigen Momente größerer, um Empfehlung gebetener Komponisten, die sich am betreffenden Ort und in dem betreffenden jungen Manne eine Verehrungs- und Aufführungsstation mehr sichern wollen? Und ist endlich ein noch so berühmter Meisterdirigent tatsächlich imstande, einer Kommission Auskunft über die Fähigkeiten eines jüngeren Kollegen zu erteilen, da diese Musiker es doch meist ebenso halten wie ihre Kollegen von der Malerei, die nach Böcklins Urteil überall zu finden sind, nur nicht an Orten, wo Bilder hängen, was ihnen gewiß keiner verdenkt. Soll es wirklich ein Vorrecht der Begüterten unter den Bewerbern bleiben, an dem betreffenden Orte sich durch eigene Konzerte vorzustellen? — Hier muß also Wandel geschaffen werden: eine aus allen beteiligten Kreisen, d. h. aus Komponisten-, Dirigenten-, Chor-, Orchester- und Publikumskreisen bestehende Kommission, der auch Mitglieder des betreffenden Musikvereins als „Verwaltungsvertreter" angehören mögen, soll in Proben sich einen Eindruck und ein Urteil von dem Wesen des Bewerbers bilden. Besser fünfzig oder hundert Proben dieser Art als drei unzulängliche Paradekonzerte, die keinem etwas geben, keinem etwas sagen und der Musik selbst nur schaden müssen. Und selbst wenn solche Probezeit länger als ein Jahr dauert: besser dieser Uebergangszustand als ein voreiliges Engagement, das alle Teile nach kurzer Zeit bereuen werden, wenn es zu spät ist und wenn der neue Musikleiter, den man dann so bald nicht mehr loswerden kann, sich nicht als der rechte Mann entpuppt hat.

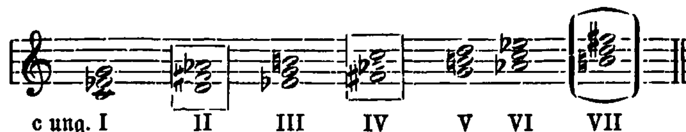
Die Wechseldominanten.

Von Robert Hernried (Mannheim).

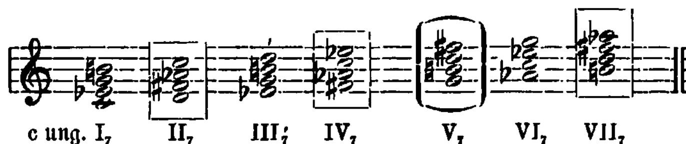
(Schluß.)

Eine vollkommene Ueberraschung bietet aber die Erkenntnis, daß dennoch einige Akkorde, die wir in der Zigeunermoll-Tonart fanden, eine sehr häufige Anwendung als Wechseldominant-Vertreter in der Kadenz aufzuweisen haben. Nur daß man sie nicht im Zigeunermoll der Dominante konstruieren darf, sondern im gleichnamigen (tonischen) Zigeunermoll, in unserem Falle also in der ungarischen c moll-Tonart.

Betrachten wir deren Akkorde, so finden wir die Dreiklänge



von welchen die Dreiklänge der 2., 4. und 7. Stufe den Ton fis, also den Wechseldominantton, enthalten, und die Septakkorde



von denen die Septakkorde der 2., 4., 5. und 7. Stufe den Wechseldominantton fis enthalten.

Von den Dreiklängen deckt sich lediglich der auf der 7. Stufe aufgebaute mit einem bereits früher verzeichneten, dem der 3. Stufe der reinen Dur-Dominanttonart, von den Septakkorden lediglich der Dominant-Septakkord mit dem früher nachgewiesenen Septakkord der 1. Stufe der reinen Dominant-Durtonart. Alle übrigen müssen als neu betrachtet werden. Und da finden wir denn in dem Quartsextakkord der 2. Stufe as-d-fis den früher als neu nachgewiesenen übermäßigen Quartsextakkord, als Sextakkord der 4. Stufe den sogenannten übermäßigen Sextakkord as-c-fis, als zweite Umkehrung des Septakkords der 2. Stufe den sogenannten übermäßigen Terzquartsextakkord as-c-d-fis, als erste Umkehrung des Septakkords der 4. Stufe den sogenannten übermäßigen Terzquintsextakkord as-c-es-fis und als dritte Umkehrung des Septakkords der 7. Stufe den oben als neu nachgewiesenen übermäßigen Sekundakkord as-h-d-fis.

Diese fünf Akkorde erscheinen aber tatsächlich als Vertreter der Wechseldominante in der Dur- (oder Moll-)kadenz! Z. B.:

1. Der übermäßige Quartsextakkord als 72. Wechseldominante, eingeleitet durch den kadenzierenden Quartsextakkord der Haupttonart;



2. Der übermäßige Sextakkord als 73. Wechseldominante:



3. Der übermäßige Terzquartsextakkord als 74. Wechseldominante:

a) zwischen Quartsextakkord und Dominantseptakkord: b) fünfstimmig über dem Orgelpunkt der Dominante:



4. Der übermäßige Terzquintsextakkord als 75. Wechseldominante: Auflösung mit den obligaten offenen Quinten-Parallelen (sogen. Mozart-Quinten):



5. Der übermäßige Sekundakkord als 76. Wechseldominante (in seiner Wirkung einem Doppelvorhalt gleichkommend):

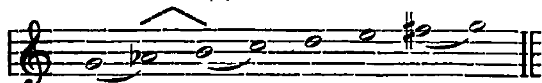


Mit der nun erreichten hohen Zahl von 76 Wechseldominanten bezw. einer Wechseldominante und 75 Wechseldominant-Vertretern könnte ich meine Betrachtung schließen, hätten sich mir nicht bei Ausbau der Tonarten-Lehre die eben nachgewiesenen Akkorde der ungarischen Molltonart auch in einer anderen, neu konstruierten Tonart gezeigt, in der sie tatsächlich Dominantfunktion vertreten und daher weit logischer als Wechseldominanten zur Anwendung gelangen können.

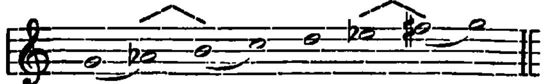
In seiner kurzgefaßten Allgemeinen Musiklehre hat C. A. Herm. Wolff (Reclam-Ausgabe) flüchtig auf eine „arabische" Tonart hingewiesen; sie entsteht durch Tiefalterierung der 2. Stufe der äolischen (reinen) Molltonart, lautet also: a b c d e f g a.

Ich forschte nun nach, wie sich denn die Durtonarten bei Tiefalterierung der 2. Stufe gestalten, und kam zu folgendem Ergebnis:

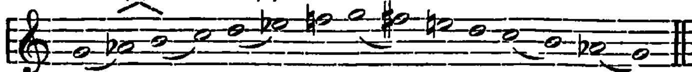
G rein mit arabischer Sekunde:



G harmonisch mit arabischer Sekunde:

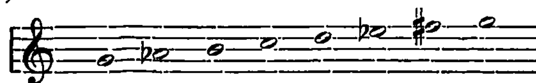


G melodisch mit arabischer Sekunde:

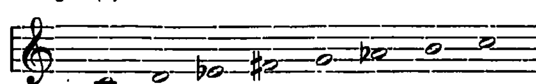


(Ich wähle hier geflissentlich die G-Tonart, um sie als Dominant-Tonart, somit als Träger der Wechseldominante, benützen zu können.)

Vergleichen wir nun die harmonische G dur-Tonleiter mit arabischer Sekunde

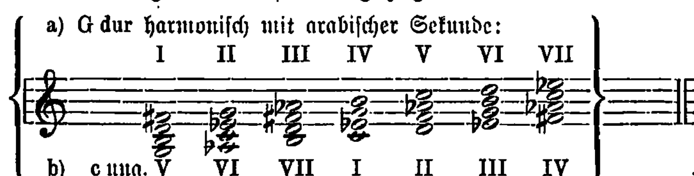


mit der ungarischen c moll-Tonart:



so kommen wir zu dem überraschenden Ergebnis, daß beide aus den gleichen Tönen bestehen, daß sich die neugefundene Tonart also mit dem Zigeunermoll der Unterdominanttonart vollkommen deckt.

Somit müssen auch die in beiden Tonarten vorkommenden Akkorde völlige Uebereinstimmung zeigen:



Von den den Wechseldominantton fis enthaltenden Akkorden finden wir die folgenden Dreiklänge und Septakkorde:

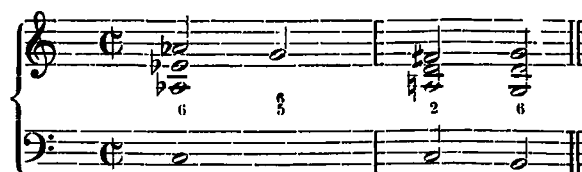


Von diesen entsprechen:

G harm. arab. III V VII	} {	I_7, III_7, V_7 und VII_7
C ung. VII V IV	} {	V_7, VII_7, II_7 und IV_7.

Die neu gefundene Tonart zu wählen, erscheint darum natürlich, weil in ihr keiner der als Wechseldominante verwendungsfähigen Akkorde unterdominantische Stellung hat, während bei der ungarischen Molltonart ein Dreiklang und zwei Septakkorde der Unterdominantrichtung Wechseldominantfunktion verträten.

Wenn wir nun die neue Tonart betrachten, drängt sich zuvörderst eine Feststellung auf, die mit dem Gebiet der Wechseldominanten wohl nichts zu tun hat, bei Besprechung der Akkordbildung aber nicht gut umgangen werden kann: Der Dreiklang der 2. Stufe ist nämlich hier ein Durdreiklang, entspricht somit vollkommen dem sogenannten neapolitanischen Sextakkord. In gleicher Weise kann der Septakkord der 2. Stufe als — ich will ihn so nennen — neapolitanischer Septimenakkord angesehen werden. Z. B.:





Für die Betrachtung der Wechseldominant-Vertreter aber ergibt sich dann ein wichtiger Fortschritt, eine wertvolle Erkenntnis, wenn wir die harmonische Dominant-Durtonart mit tiefalterierter (arabischer) Sekunde an Stelle des tonischen Zigeunermoll anwenden. Denn von den alterierten Akkorden mit Wechseldominant-Funktion (den Akkorden also, welche das fis enthalten) gehören in der neu gewonnenen Tonart sämtliche der Oberdominantrichtung an, was beim Zigeunermoll durchaus

nicht der Fall ist. Eine nochmalige Aufstellung soll dies verdeutlichen, wobei ich den Akkord g-h-d-fis als in der reinen Durtonart bereits nachgewiesen auslasse:

der von mir überm. $\frac{6}{4}$-Akkord getaufte Dreiklang, ist c ung. II $\frac{6}{4}$, wird jetzt aber G harm. arab. V $\frac{6}{4}$.

der überm. 6-Akkord, war c ung. IV 6, wird jetzt zu G harm. arab. VII 6.

der überm. $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$-Akkord, war c ung. II $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, wird jetzt zu G harm. arab. V $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$.

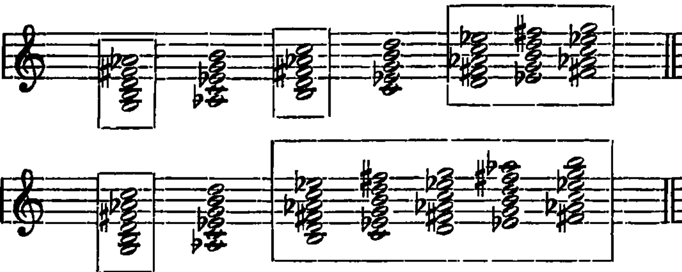
der überm. $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$-Akkord, war c ung. IV $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$, wird jetzt zu G harm. arab. VII $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$.

der von mir überm. Sekundakkord getaufte Vierklang, war c ung. VII 2, wird jetzt zu G harm. arab. III 2.

Während wir also aus der ungarischen Molltonart der Tonika die tatsächlich geübte Verwendung der alterierten Akkorde als Wechseldominant-Vertreter nicht befriedigend zu erkennen vermochten, sind die gleichen Akkorde in der harmonischen Dur-Dominanttonart mit arabischer Sekunde sämtlich Dominant-Akkorde oder deren natürliche Vertreter III und VII.

*

Die Nonen- und Undezimenakkorde der neuen Tonart stellen sich wie folgt dar:



Mit Ausnahme des Nonen- und des Undezimenakkordes der 2. Stufe und des Nonenakkordes der 4. Stufe enthalten sämtliche vorstehenden Nonen- und Undezimenakkorde den Leitton der Dominanttonart (fis); wir können also fünf plus sechs, d. i. elf neue Wechseldominanten gewinnen, zu denen noch die sieben Terzdezimenakkorde hinzukommen. Rechnen wir der Vollständigkeit halber die 18 Akkorde zu den früher gefundenen 76 hinzu, so erhalten wir 94 Wechseldominantakkorde, bezw. einen Wechseldominant-Dreiklang und 93 Stellvertreter.

In der Praxis wird sich diese Zahl allerdings stark verringern, da die Mehrzahl der mehr als vierstimmigen Akkorde nur vereinzelt zur Anwendung gelangen. Die Möglichkeit der Anwendung all dieser Akkorde im Rahmen der Kadenz dürfte aber kaum bestritten werden können. Zu untersuchen, inwieweit sie alle zu Zwecken der Modulation herbeigezogen werden können, würde den Rahmen dieser Abhandlung sprengen.

Ich möchte aber diese Betrachtung nicht schließen, ohne darauf hinzuweisen, wie auffällig es ist, daß der Leitton der 7. Stufe der Dominanttonart, also der Wechseldominantton, zumindest bei Dur-Tonarten als harmonischer Ton empfunden werden kann, wenn wir uns die Durskala als durch Aufbau der Obertöne 3 (also durch Quintieren) entstanden denken.

Nämlich: Grundton: C, Oberdominante (Ton 3): g. Nun wieder dieses g als Grundton genommen, ergibt als Ton 3: d^1 und so fort. Es ergibt sich also eine (quintierende) Reihe von Obertönen: Subkontra C, Kontra G, Groß D, Klein a, e^1, h^2, fis^3 oder, in Tonleiterfolge dargestellt: c d e fis g a h. (NB! Weiter als bis fis ging ich deshalb nicht, weil mit diesem alle in einer auf C aufgebauten Quint-Obertonreihe möglichen Tonstufen, sieben an der Zahl, erschöpft sind. Von Cis begänne eine neue, um eine übermäßige Prime höher stehende Durtonart.)

In der nunmehr gefundenen Durtonart wäre fis harmonisch!

Die Folge I $\frac{6}{4}$, Wechseldominante und V ergäbe dann richtig: Tonischer Dreiklang ($\frac{6}{4}$), Dreiklang der 2. Stufe der quintenmäßig aufgebauten Durtonart (nach früherer Betrachtungsweise: Unterdominantvertreter mit hochalteriertem Grundton), Dominant- und tonischen Dreiklang.

Oder — graphisch dargestellt: C I, II (3 ♯), V, I, oder statt C I $\frac{6}{4}$, G VII^6 (als Wechseldominante), C V_7, I: C I, IV (1 ♯), V, I.

Hienach wäre die Einführung der Wechseldominante in Dur nichts als eine authentische Kadenz mit Benützung der quintenweise aufgebauten Durtonart.

Schönbergs symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande".

Von Paul Stefan (Wien).

Zweimal ist Schönberg der Musikstadt Wien entflohen, mit der er, trotz allem, so sehr verwachsen bleibt. Er wandte sich beide Male nach Berlin, zuerst 1901, und war bis 1903 dort Kapellmeister an Wolzogens Ueberbrettl, dann Lehrer am Sternschen Konservatorium; später, abermals, 1911 und blieb bis 1915. Es sind also Werke wie „Pelleas und Melisande" und „Pierrot lunaire" völlig in Berlin entstanden, andere, wie die „Gurre-Lieder", in Berlin wesentlich gefördert worden. Eine spätere Betrachtung wird vielleicht Beziehungen zwischen diesen Werken und der Wien so sehr fremden oder doch fernen Stadt annehmen; ich glaube aber, daß die Persönlichkeit Schönbergs so stark ist, daß seine Künstlerschaft nur Akzidenzien der Ortsveränderung wahrnahm.

Doch ist es möglich, daß ihn das Drama Maeterlincks von der Berliner Bühne her ergriffen hat. Jedenfalls war Maeterlinck einer der Lieblingsdichter des Kreises, den Schönberg jederzeit und überall um sich zog, besser gesagt, einer der diesen Kreis bestimmenden Dichter, und wenn Mahler von Goethe und Dostojewsky ausgegangen und zu diesen beiden Genies je länger je mehr zurückgekehrt ist, so las man um Schönberg Maeterlinck, Strindberg, aber auch Balzac und Stefan George.

Fast um die gleiche Zeit wie Schönberg traf Debussy auf die dramatische Ballade des belgischen Dichters, der in seinem Melisanden-Stoff dantesk-präraffaelitische Gestaltungen für Erkenntnisse aus dem Novalis so reizvoll geformt und gefunden hatte. Aber während der Lyriker und Impressionist Debussy zur Oper hinstrebte, meißelte Schönberg linienstreng auch hier seine überlieferte, nur völlig erneuerte Form, eine fast epische Form; und als auch er sich späterhin der Oper zuwandte, entstanden Gebilde, die unserer Zeit noch lange unfaßbar bleiben werden; sie sind jenseits aller möglichen Erfahrung, sind heute nur erst musikdramatische Gesichte. Uebrigens scheint mir eine Vergleichung der beiden Werke von Debussy und Schönberg nicht eben fruchtbar und, jedenfalls, verfrüht. Wenn ich meine persönliche Erfahrung schildern darf: die ungesprochene, ungesehene Tragödie bei Schönberg ergreift weit stärker, das Schicksal spricht lauter und zugleich menschlicher aus ihr. Den Musiker Debussy hat Schönberg stets aufrichtig bewundert und er hat durch seinen Wiener Verein für Privataufführungen viel dazu getan, ihn bekanntzumachen. Von der Gleichzeitigkeit der Pelleas-Komposition hat er aber nichts gewußt.

Pelleas ist ein Ring in der machtvollen Kette der früheren, noch in einer andern als der eigensten Welt ruhenden Werke Schönbergs. „Verklärte Nacht", „Pelleas", erstes Quartett und Kammersymphonie gehorchen Gesetzen der überlieferten Form, der formändernden Zeit oder sogar einer bestimmten Dichtung oder doch dichterischen Idee. Ein äußeres gemeinsames Merkmal dieser Gemeinsamkeit ist der Ablauf in einem Satz. Aber diese Einsätzigkeit ist nur Kunstmittel, nicht selber bestimmende Form. Vielmehr faßt der „eine" Satz die Teile einer ganzen Symphonie zusammen. Wir haben also nicht so sehr eine „symphonische Dichtung", die, etwa beschreibend, einer Idee programmatisch folgen würde, vor uns — sondern vielmehr eine Symphonie „Pelleas und Melisande", deren Musik ungefähr dem Urbild der Dichtung entspräche, dem Geschehnis hinter den Worten, wie es Maeterlinck selbst, von Ibsens Dramen sprechend, einmal genannt hat. Vielleicht ist noch nie dieses Geschehnis hinter den Worten eines Dramas so vollkommen Musik geworden, wie in Schönbergs Pelleas.

Die Mittel, die er für dieses symphonische Werk heischt, sind, der Zeit der Komposition entsprechend, groß, und das Werk ist schwer und ungemein kunstvoll, besonders in kontrapunktischer Hinsicht. Der spätere Schönberg wirkt und ist bei weitem einfacher, ja Schönberg versucht jetzt Bearbeitungen eigener und fremder Werke für kleinere Besetzung, er beschäftigt seine Schüler damit und man ist gegenwärtig bemüht, sogar die Gurre-Lieder für geringere Mittel einzurichten. Aber damals waren eben die großen Mittel zu gewinnen und Schönberg hat dazu, besonders im Pelleas, viel geholfen.

Die Holzbläser sind vierfach besetzt (bei den Klarinetten außerdem die Es-Klarinette Mahlers), 8 Hörner, 4 Trompeten, 5 Posaunen nebst Tuba, starkes Schlagwerk, Streichinstrumente; der Komponist denkt an 16 erste Geigen. Die folgenden Zitate beziehen sich auf die Taschenpartitur der Universal-Edition.

Einleitung in Dämmerfarben bis zu dem bei [1] auftretenden Motiv der Melisande; Engführungen der Holzbläser. Hornthema Golos bei [3]. Hauptsatz (der Sonatenform entsprechend) bei [5]: man beachte die innere Steigerung bis zum 3. und das Hinabsinken im 4. Takt! Weitere motivische Steigerungen (Melisande, Golo), wo bei S. 17 im letzten und S. 18 im ersten Takt die hier erst von Webern und Berg „entdeckten" später, in der Kammersymphonie, systematisch angewendeten Quartenakkorde (in den Holzbläsern). Bei [9] in der Trompete das Thema des Pelleas mit der Unisonofortbildung im 4. Takt S. 19, das richtige Beispiel für die wahrhaft „unendliche" Melodik Schönbergs und ihre weiten Intervallsprünge: Seitensatz. Dazu als Schlußsatz das zweite Melisanden-Thema der Klarinette (5. Takt, S. 24). Die drei Personen sind gegeben, der Konflikt tritt zutage: Pelleas und Melisande erwachen zur Liebe, die symphonische Bildung geht der tragischen parallel.

Schon bei [18] beginnt der zweite Teil des Ganzen, scherzando; Melisande spielt am Springbrunnen mit dem Ring (Quartenläufe der geteilten zweiten Geigen, S. 35, 1. Takt). Bei [26] ein neuer Abschnitt, der Szene am Schloßturm entsprechend, mit dem unaufhörlich enggeführten und vielfach kontrapunktierten Hauptmotiv der Melisande („fließendes goldenes Haar"). Eine Eifersuchtsbewegung Golos immer wieder auffahrend. Bei Takt 1, S. 51, abermals Abschnitt (Gewölbe unter dem Schloß, Golo und Pelleas); Ganztonbildungen, Holzbläser mit Flatterzunge, Posaunenglissando zum erstenmal! Ueberleitung [33] zum Adagio, der Liebsszene Pelleas-Melisande, zugleich drittem Teil (Satz) des ganzen Werkes: [36], nochmals ein recht Schönbergisches Gesangsthema. Golo lauscht, erschlägt den Pelleas. Stille. Letzter Hauptteil des Werkes, bei [50] beginnend. Reprise der Einleitung (mit zwei neuen bewegten Themen), des veränderten Hauptsatzes [55], des Adagiothemas, Ueberleitung zu der das ganze Werk bezeichnenden Sterbeszene Melisandens [59]. Ueber einem bis knapp vor [62] reichenden Orgelpunkt Es-B abermals Ganztonbildungen (Melisanden-Motiv), dazu ein Choral in Trompete und Posaunen. Bei [62] eine Art Coda: erster Hauptsatz, thematisch in der Urgestalt, aber mit anderem Baß, Mittelteil, mannigfach kontrapunktiert, zuletzt (S. 118) das Hauptthema, motivisch versinkend [1].

Das Werk schenkt einen bishin wohl unerhörten Reichtum an melodisch-harmonischer Intensität, es schenkt Klänge, die einem neuen Farbenempfinden gleichkommen, es erschöpft die Poesie und den menschlichen Gehalt des schier urmythischen Dramas, ja, es rückt dieses vielleicht erst so recht in den mythischen Aspekt. Für Schönberg aber bedeutet es eine Wende. Sein Weg führt ihn nun zu strengeren Formen, die er weiterhin in ihre Elemente auflöst und dann von neuem begründet.

„Pelleas und Melisande" ist 1905 in Wien zum erstenmal gespielt und von tiefstem Unverständnis empfangen worden. Es folgte 1912 eine von Schönberg selbstgeleitete Aufführung in Prag, im gleichen Jahr in Amsterdam, beide Male mit größtem Erfolg; daraufhin wurde der Komponist auch nach Petersburg eingeladen und nahm mit seinem Werk auch dort alles für sich ein. Wien rehabilitierte sich 1920 mit einer von Zemlinsky geleiteten Aufführung während des von der Stadtgemeinde veranstalteten Musikfestes, das auch zwei Aufführungen der Gurre-Lieder im Opernhaus brachte.

Der werdende Musiker und die Oeffentliche Musikbücherei.[2]

Oefters wurde, mit allem Recht, beklagt, daß den werdenden Musikern ein fördersames Sicheinleben in das gehaltvolle Schaffen der Gegenwart nicht zum wenigsten deshalb unmöglich wäre, weil den Musiklehrenden das einschlägige Material, vornehmlich die in Frage kommenden Partituren, überhaupt nicht oder doch nicht in ausreichendem Maße zu Gebote stünde. Im Arbeitsbereich meiner öffentlichen Musikbüchereien betrachte ich es als sehr wesentlich, für die Ausleihe, bezüglich in einem Leseraum, bereitzustellen, was nur immer die Verlagshäuser von ernst angelegten Tonwerken während der letzten Jahrzehnte herausgebracht haben und gegenwärtig herausbringen. Wenn es um Opern, Oratorien, symphonische Werke geht, womöglich in Klavierauszügen und Partituren — selbstverständlich ohne Unterschied der „Richtung". So zwar, daß, dem Haupt- und Grundgedanken meiner Büchereien gemäß, falls sich nicht fertige durchgebildete Fachmusiker mit ihren Wünschen einfinden, kein Stück „automatisch", alles und jedes vielmehr nur nach vorangegangener freundschaftlicher Aussprache mit dem Bücherwart, unter seiner sorgsamen Einflußnahme abgegeben wird. Ist also ein Musikschüler ständiger Gast der Bücherei, so arbeitet nicht zum wenigsten, was das Eindringen in neuzeitliche, neuen Zielen entgegendrängende Tonkunst betrifft, der Bücherwart dem Musiklehrer in die Hände. Lehrer und Schüler aber beschleunigen die öffentliche Aufführung, indem sie sich mit einem berücksichtigenswerten, oft genug erst Wenigen bekannten Werke des Eingehenden befassen, indem der Erstere über die beim Durchnehmen erhaltenen Eindrücke mit seinen Kollegen, der Letztere mit seinen Klassengenossen und Freunden Gedanken austauscht. Auf solche Weise entsteht zu Gunsten des sich emporkämpfenden und des schon bekannten, doch vernachlässigten Tonsetzers eine Sympathieströmung, die sich nach und nach derart verstärkt, daß studierfaule Vereinigungen ausübender Instrumentalisten, vor allem indessen die an den altbewährten Zug- und Glanznummern festklebenden Musikagenten und Leiter der Konzertbüros mit hochkapitalistischem Betrieb durch wachsendes, auch in der Tagespresse sich entschieden kundgebendes Verlangen dazu gezwungen werden, die betreffende Komposition auf den Theaterspielplan, auf die Konzertprogramme zu setzen. In dieser Art bewähren sich meine Musikbüchereien als geistige Vermittlungsstellen für die respektable moderne Produktion. Nicht selten glückt es meinen Mitarbeitern und mir in den Ausleihestunden, werdende Musiker, denen die Freude am sich Frischregenden, gut Zukünftlerischen gemein ist, zu einem Hausquartett, zu einem kleinen Sängerensemble zusammenzuschließen — in stillem Einverständnis mit ihren Musiklehrern. So wirken wir erzieherisch und bahnen zugleich dem Fortschritt eine Gasse.

Indem sich nun die Tonsetzer (und mit ihnen die einsichtigen Verleger) an beweiskräftigen Beispielen klar machen, daß die Vorsteher der öffentlichen Musikbüchereien ihre, der Komponisten, eigensten Interessen wahrnehmen — man leiht sich vorerst ein Werk, gewinnt Behagen, Freude daran, kauft es dann —, lassen sie es sich angelegen sein, den Anstalten geeignetes Material schenkweise zuzuwenden. Jeder Komponist pflegt, kontraktlich oder außerkontraktlich, eine Anzahl Freiexemplare seiner zum Druck beförderten Werke zu erhalten; ist er praktisch, so übermittelt er den Hauptteil davon, anstatt ihn verstauben zu lassen oder ihn biederen Philistern mit dickem Trommelfell zu widmen, den Oeffentlichen Musikbüchereien, wo die Hefte, die Bände für ihn werben. Ihrerseits haben die Büchereivorstände die Augen offen zu halten, überall nach „Novitäten", die Persönliches bekunden, auszuspähen und Säumige daran zu erinnern, ihren Vorteil wahrzunehmen. Wie sie ja auch nur in beschränktem Maße dazu fähig sind, auf dem Wege des Kaufes für entsprechende Bereicherung der Bibliotheksbestände zu sorgen. Zumal sofern dickleibige Partituren in Rede stehen. Der Preis der Partitur eines in unseren Tagen ans Licht tretenden Musikdramas geht an oder über die Hunderttausend. Jeder städtischen, staatlichen Musikhochschule und jedem namhaften privaten Konservatorium das fürstliche Geschenk zuwenden, hieße das Herzblut selbst eines steinreichen Verlegers anzapfen. Doch je ein Exemplar den in größeren Städten bestehenden, bezüglich zu gründenden Oeffentlichen Musikbüchereien zu stiften, würde einen richtig ausbilanzierten Verlag nicht arm machen. Säuberlich korrigierte Bürstenabzüge wären, sofern die mit roter Tinte eingetragenen Verbesserungen nicht gerade den Unsterblichkeitswert von Genie-Autographen hätten, bei derartigen Spenden anstandslos mit zu verwenden. Nebenbei bemerkt empfiehlt es sich, im Arbeitsgebiet unserer Büchereien Partituren (desgleichen kostbarere, vorzüglich auch selten aufzutreibende Bücher) nicht auszuleihen, sondern in den Regalen eines besonderen Leseraumes aufzustellen. Nicht zum wenigsten der Schonung des Materials halber. Mit dem, was der Allgemeinheit und ganz besonders den Unbemittelten zu Gute kommen soll, müssen wir haushalten — vollends jetzt, da nur noch ausnahmsweise Einer in den vollen Beutel greifen kann. Zudem tun sich solche, die Partituren bemeistern, im Bibliothekfrieden leichter als in der zumeist allerhand Störungen ausgesetzten Häuslichkeit. Davon nicht zu reden, daß es den heranwachsenden Musiker ungleich mehr fördert, sich mit der Phantasie in eine Partitur zu versenken als sie auf den Tasten kümmerlich nachzustottern. Das Klavier ist die Eselsbrücke zur Musik.

Doch nicht nur als eifrig Entleihende und fleißige Gäste des Leseraumes wünsche ich die werdenden Tonkünstler in der öffentlichen Musikbücherei zu sehen; ich lade Befähigte und Strebsame ein, Ausleihestunden von Anfang bis zu Ende beizuwohnen. Als aufmerksam Beobachtende. Sie sollen verfolgen, wie der Bücherwart die mannigfach gearteten Besucher der Anstalt, gelegentlich unter Anwendung der sokratischen Methode, mit taktvollem, dem leicht festzustellenden allgemeinen Bildungsgrade des Einzelnen angepaßten Rat behandelt: ihresgleichen, die in der Entwicklung begriffenen Tonkünstler; dann die in den verschiedensten bürgerlichen Berufen tätigen Musikfreunde — die sich auf dem rechten Wege Befindenden, die Verbildeten, die Oberflächlichen; schließlich die an ernste Musik zögernd herantretenden Naiven. Sie sollen darüber nachsinnen, wie sich die genannten Kategorien, wie sich Regsame und Schwerfällige, Begabte und Durchschnittsmenschen zur Musik der Gegenwart stellen. Was weiß gegenwärtig der auf dem Konzertpodium tätige Instrumentalist, der Bühnensänger von seiner Zuhörerschaft? Daß sie heute freigebig Beifall zollt, gestern

[1] Thematische Analyse von dem bekannten Komponisten Alban Berg, einem Schüler Schönbergs. (U.-E.)

[2] Anmerkung. Ueber den Aufbau, die Einrichtung, die Arbeitsweise der von mir seit 1902 ins Leben gerufenen Oeffentlichen Musikbüchereien (jetzt 26, vorbereitet werden des ferneren 15), soweit es das Allgemeine anlangt, wurde schon so viel berichtet, daß ich heute darauf nicht weiter einzugehen brauche.

damit kargte, daß sie unentwegt applaudieren würde, wenn der „verdammte Kerl", der Kritiker nicht wäre. Weiter nichts. Wie anders in der Haydn-Periode, als der Nachschaffende, so sozial bedrückt er vielfach war, bei gemeiniglich kleinerem Auditorium mit den Entgegennehmenden Tag für Tag in Fühlung stand, um ihr Seelisches und ihre Neigungen wußte, ihren Geschmack im Wesentlichen teilte. Man jammert darüber, daß sich die bösen Modernen so arg weit vom „Fühlen der Volksseele" entfernen. Vorab: es ist ein sonderlich Ding vom Volksempfinden zu reden, so lange vielen Hunderttausenden Mozart und Beethoven ebenso spanische Dörfer sind als Wagner und Liszt. Klafften zwischen den Musikkonsumenten, die in den letzten dreißig, vierzig Jahren die Konzertsäle und Opernhäuser füllten, und der neueren Produktion Risse auf, so war daran die sogenannte Artistik Richard Straußens und anderer kühn harmonisierender, üppig instrumentierender, in der Formengebung neuernder Geister nur sehr bedingt schuld. Vielmehr wirkte das damit zusammen, daß der Notenkaufende sich scheute oder nicht in der Lage war, für moderne, von den Verlegern oft zu teuer angesetzte Musikliteratur arg viel Geld auszugeben, während die klassische in zumeist guten, billigen „Volksausgaben" geboten würde; daß ferner die gewinngierigen, im Konzertsaal allmächtig gewordenen Agenten, wie oben ausgeführt, mit dem hundertfach Erprobten sicher gehen wollten, und daß die geistigen Brücken zwischen den *Reproduzierenden* und dem Publikum in der Regel fehlten. Wieder aufzimmern können wir sie, indem wir — wie angegeben — die *heranwachsende Musikergeneration* sich in die Vorstellungs- und Gefühlswelt der musikliebenden Laien einleben lassen.

Man wird mich nicht mißverstehen: die Oeffentliche Musikbücherei soll keineswegs einseitig modern gefärbt sein! Sie soll, das abgerechnet, was insbesondere das Rüstzeug des gelehrten Musikforschers ausmacht, alles ihr irgend Erreichbare von kernhafter und anregender älterer und neuerer Musik aufsammeln und darbieten. Aber es ist ihr gewiesen, sich zu einem namhaften Teile auf das Wollen und die Bedürfnisse der *Gegenwart* einzustellen. Wilhelm II. meinte, daß der Geschichtsunterricht in den Schulen füglich nicht bei den Kämpfen der Griechen mit den Persern oder gar bei den Geschicken Altbabylons einzuhaken hätte, sondern bei der Gegenwart. Wie mag man nur glauben, daß dem, der heute, nach seelischen Erlebnissen dürstend, doch ohne von Namen und Bedeutung etwelcher Tonmeister etwas zu wissen, sich mit gediegenerer Musik anzufreunden sucht, die Symphonie, die Oper des Rokoko leichter einginge als die symphonische Dichtung und das lyrische Drama unserer Tage! Das *restlos* volle Verständnis für Mozarts Schöpfungen erschließt sich allein denen, die für wurzeltief intuitives Erfassen geboren sind und nach langem emsigen Mühen das gesamte kulturelle und dichterische, konstruktive und dekorative Schaffen der Mozart-Epoche hemmungslos beherrschen. Die Ewigkeits-, die großen Menschheitsgedanken Mozarts? Ich verehre sie auf den Knien. Aber in wie vielen Arien, Sonaten, Quartettsätzen des Göttlichen finden wir sie? Und in wie vielen tönt nicht, um das feine Wort von Rudolf Bartsch anzuwenden, das *sterbende* Rokoko aus, die nur mehr zum zartsinnigen, kenntnisreichen Liebhaber sprechende vornapoleonische, vorbeethovenische Sentimentalität?

Wer, gleichviel ob Fabrikarbeiter, Kleinbeamter, Kaufmann, Gelehrter am Leben und Weben seiner Zeit bewußt, ehrlich nach Klarheit ringend, teilnimmt, dem klingt selbst aus den verwickeltsten 1922 abgeschlossenen Partituren das Sehnen, das Leid, der Ueberwindungswille *dieser seiner Zeit* entgegen. *Paul Marsop.*

Noch etwas über Klaviertechnik.

Von J. G. ten Sythoff, Zutphen (Holland).

In Heft 24 des 43. Jahrg. der N. M.-Z. hat sich Gonda van Dam über die Probleme der Klaviertechnik ausführlich und sehr anerkennenswert geäußert. Ein paar Bemerkungen seien dazu aber doch gestattet. G. v. Dam sagt sehr richtig, daß man, um das Problem der Klaviertechnik zu erfassen, ihr bis auf den ersten Ursprung nachspüren muß. Ich möchte aber doch bezweifeln, daß sie das auch getan hat. Denn eines muß hier doch, nach welcher Methode man auch unterrichtet, bedacht werden, daß gerade im Anfangsunterricht auf die psychische wie physische Individualität des Schülers zu achten ist. Die meisten Klavierlehrer tun dies leider nicht, betrachten den Schüler nicht wie einen Kranken, dem geholfen werden soll, sondern lassen alle Patienten dieselbe Medizin einnehmen, geben ihre Vorschriften für alle Klavierspieler gleichlautend. Was aber für den einen nützlich ist, kann für den anderen schädlich sein. Hier liegt der Grund, warum so viele musikalisch begabte Schüler nicht vorwärts kommen. Der Lehrer sollte eben bei jedem der ihm Anvertrauten wieder seine Diagnose auch in bezug auf das Technische stellen, das nichts Totes, sondern das Mittel zur Verlebendigung der Tonwerke ist. — Wie Gonda van Dam ausführlich darlegt, kann von der Gewichtstechnik, von der so viele die Erlösung erhofften, das Heil nicht kommen. Daß auch diese Methode, einseitig aufgebaut, versagt, stimmt nachdenklich. Man sollte mit neuen Methoden, überhaupt mit der „Methode" vorsichtiger sein; sie führt so leicht in eine an Enttäuschungen reiche Sackgasse. — Bei meinem vortrefflichen Lehrer Adolf Mehrkens (einem Schüler von Louis Plaidy) übte ich in meinen jungen Jahren tüchtig das in so viele Sprachen übersetzte ausgezeichnete Werk von Plaidy. Man scheint wieder mehr auf diese alte Leipziger Methode zurückzukommen; das freut mich, doch habe ich Bedenken gegen zu starken Gebrauch der sogenannten Stützfingerübungen. In der Praxis habe ich sehr schlechte Folgen (Steifheit und Strammheit) gesehen bei Schülern, die diese Stützübungen leider allzu tüchtig geübt hatten. Nach meiner Meinung sind die Stützfingerübungen bei Anfängern abzuraten. Die Fünffingerübungen, in alle Tonarten transponiert, und besonders die Fingerwechselübungen sind sehr nützlich, auch Daumenuntersetzübungen dürfen nicht vergessen werden (hierfür bietet sich jetzt die vortreffliche „Schule der Fingertechnik" von Wiehmayer, Edition Schuberth). — Was G. v. Dam bei den Akkordstudien als Mittel zur Förderung der Griffsicherheit angibt, das Fixieren des Griffes über den Tasten zur Gewinnung des Spannungsmaßes, erscheint mir unzulänglich, denn gerade bei den gebrochenen Akkorden sind Vorstudien unumgänglich notwendig. Man übe als Vorstudien erst je zwei Finger des betreffenden Akkordgriffes einzeln (also 1—2, 2—3 usw.), dann übt man drei Finger, hiernach vier und endlich fünf Finger; jede Figur stets nach unten und oben brechend. Bei jeder neuen Figur soll jeder Finger als erste Note nach unten und nach oben geübt und betont werden. Immer sollte man die Finger dabei tüchtig aufziehen. Alle Fingerübungen sind langsam zu machen, und man achte (auch speziell bei den Fünffingerübungen) auf einen runden vollen Ton. Bei diesen Uebungen sind die unbeschäftigten Finger immer oberhalb der Tasten fertig zum Anschlagen zu halten. — Außerdem sind alle Fingerübungen stets auswendig zu spielen, damit der Schüler auf eine richtige Hand- und Fingerhaltung achten kann. — Hat man die Vorstudien bei den gebrochenen Akkorden gut geübt, so sitzen die Akkorde in jeder Lage und Umkehrung fest in der Hand. — Meistens wird beim Klavierunterricht versäumt, Terzen, Sexten und Oktaven gebrochen durchzunehmen. Diese Uebungen sind aber sehr nützlich, zumal wenn man darauf achtet, die Armbewegungen recht geschmeidig zu machen. — Gegen das Ueben von Oktaven ohne Auf- und Niederbewegen des Handgelenkes, ohne geschmeidiges Nachgeben des Gelenkes muß man Bedenken haben. Vor allem sollte hier doch auf Elastizität geachtet werden. Vermeiden von Steifheit schließt doch noch nicht die notwendige Fixierung aus. Bei Oktaven das Handgelenk locker halten, befördert Geschmeidigkeit und gibt Kraft ohne Strammheit. — Bei allen Fingerübungen heißt es Maß halten; auch hier schadet das Zuviel. Noch wären Finger- und Armgymnastikübungen zu erwähnen, die sehr zweckmäßig sind, wenn sie richtig ausgewählt und mit Bedacht gemacht werden. Man soll immer die Technik nur als Mittel, nicht als Zweck betrachten. Technik ist wohl der Grund der Dinge, nicht aber das Wesen. Sie ist nur ein Führer, der uns ins Reich von unendlicher Schönheit bringen soll.

Hans Pfitzner-Zyklus in Stuttgart.

Nirgends wohl dürfte Hans Pfitzners Werk so eindringlich und mit so viel Liebe gepflegt werden als in Stuttgart. Der „Palestrina" ist seit seiner Erstaufführung nicht wieder vom Spielplan verschwunden, „Christelflein" kommt seit geraumer Zeit immer wieder hervor, die „Rose vom Liebesgarten" erfuhr im vorigen Jahr eine neue Inszenierung unter Pfitzners Obhut und nun erlebte auch der „Arme Heinrich" seine Auferstehung. Er steht, das bezeugte der geschlossene Zyklus aller Bühnenwerke Pfitzners, nicht nur zeitlich, sondern auch in musikalisch-dramatischer Hinsicht an erster, will sagen hervorragendster Stelle. Das Geniestück eines Dreiundzwanzigjährigen, das kaum eine Parallele in der Musikgeschichte hat! Intuitiv geschaut, mit unverbrauchter Kraft gezeugt, vom besten Geiste Wagners genährt und sich eigentlich nur noch äußerlich mit ihm berührend, entstand hier eine dramatische Legende von einer Einheitlichkeit und Klarheit der Linienführung in musikalischer wie dramatischer Hinsicht, wie sie seit dem „Tristan" nicht wieder erreicht worden ist. Daß dem Text gewisse Mängel eines Jugend- und Erstlingswerkes (für mich ist auch hier wie bei der „Rose" kein Zweifel, daß ihn Pfitzner selbst geschrieben und James Grun nur sein Pseudonym ist), besonders einige Längen anhäften, daß im 2. Akt in den allzubreit gestaffelten Chorszenen der Opernbühne in ihrer Forderung nach Schluß-„Wirkung" mit großem Ensemble ihr Tribut gezahlt wird — während alles übrige gerade im „Armen Heinrich" ganz ohne Rücksicht und Reflexion auf Bühnenwirksamkeit gestellt ist —, fällt nicht sehr ins Gewicht. Denn der Stoff, an sich einer Vertonung außerordentlich entgegenkommend, ist einfach und folgerichtig und frei von abschweifenden Episoden entwickelt, und auf ihm hat Pfitzner ein musikalisches Wunderwerk von einer Schönheit und Fülle der Eingebung und einer Tiefe und Stärke der Empfindung errichtet, wie es ihm erst wieder in der Kantate und in Teilen des Palestrina glückte. Besonders über dem I. Aufzug strahlt die Gnadensonne aus Genieland. Eine Musik, die einen im Innersten aufwühlt, mitreißt; vielleicht die, die unserem

Zeitempfinden am nächsten steht, die all unsere Leiden und Qualen verkörpert und aus der — so im Beginn der Erzählung Dietrichs — ein so wunderbares Heimatsgefühl spricht, wie es uns in der Oper nur ähnlich stark im Freischütz und in den Meistersingern begegnet. — Die musikalische Leitung Leonhardts, dessen ganzer Art dieses Werk besonders nahe stehen dürfte, traf den Stil des „Armen Heinrich" in vollkommener Art; bei aller Eindringlichkeit der orchestralen Gestaltung litt doch nie das Gesangliche. Gleich ihm tritt Dr. Erhardt leidenschaftlich für Pfitzners Bühnenwerk ein. Seine szenische Leitung in den beiden ersten Aufzügen (in den einfachen, sachlichen Rahmen Cziosseks) war mustergültig: ruhige, überzeugende Bewegung aus dem Tempo der Musik heraus, ohne Prätension das dramatische Geschehen mimisch erschöpfend. Der zweite Akt fiel merklich ab, war unruhig, uneinheitlich, bot tote Stellen und zwängte den Chor, künstlich arrangiert, in einen Vordergrund, der ihm nicht gebührt. Freilich erschwerte ihm die verschachtelte, enge und phantasielose Szenerie Cziosseks (welche Unmöglichkeit ist die eingezwängte Kapelle mit ihren transparenten Schlitzfenstern) die Arbeit beträchtlich. Die Besetzung war mit glücklichster Hand ausgewählt: Ritter eindrucksvoll und als siecher Heinrich schärfer profiliert denn als geheilter, Agnes zart und fein verkörpert durch Gertrud Bender, Dietrich mit Rehkempers prachtvoller und Hilde in Olga Blomés überraschend lebensvoller Gestaltung. Paulus spielte den Arzt mit ruhiger Würde (man gebe diesem hochbegabten Sänger doch endlich einmal etwas anderes als Mönche-, Päpste- und Eremitenrollen; sein Name verpflichtet ihn doch sicher nicht zum Heiligendarsteller).

Ueber Palestrina, Rose vom Liebesgarten, Christelflein und die Kantate „Von deutscher Seele" ist hier in den letzten Jahrgängen bereits ausführlich gesprochen worden. Ein paar Bemerkungen mögen genügen. Mit fortschreitender Bekanntschaft mit dem „Palestrina" wachsen die Bedenken gegen den zweiten Akt. Ganz abgesehen davon, daß er recht lose in das Gerüst der Handlung eingehängt ist und eine unökonomische Kräftevergeudung bedeutet (er ließe sich vom dramaturgischen Standpunkt aus durch einen Bericht ersetzen), stellt er sich doch vom musikalischen Standpunkt aus gesehen als eine eigenwillige Absonderlichkeit dar. Denn was anderes ist es, als das dialektische Durcheinander, das spitzfindige Hin und Her der Verhandlung, die rein verstandesmäßigen Belange dieses wirren Streites in breiten Ausmaßen in Musik zu setzen? Das erträgt eine kurze Szene, aber nicht ein langer Akt. Gewiß soll man nicht mit Mozart vergleichen; aber die Erkenntnisse dieses größten musikdramatischen Geistes aller Zeiten werden hier an einem gründlichen Exempel als auch heute noch und wohl für immer als zurecht bestehend erwiesen. Politische Auseinandersetzungen lassen sich eben so wenig in Musik setzen wie saure Gurken (um mit Richard Strauß zu reden). Pfitzner ist auch sonst im Palestrina nicht immer der Gefahr entgangen, Verstandesmäßiges in reiches musikalisches Gewand zu kleiden; es sei da nur an Borromeos Erzählung in der dritten Szene des ersten Aktes — über dessen musikalische Herrlichkeiten kein Wort zu viel ist — erinnert. Eine Merkwürdigkeit, die sicher nicht den Musiker Pfitzner betrifft — denn der strömt ja Musik auch über Dinge aus, die ihr direkt zuwider sind —, vielmehr den literarisch-dramatisch interessierten und durchaus nicht unkritischen Künstler Pfitzner, der einem ja auch beim Christelflein zu denken gibt. So erklärlich es ist, daß ihn der erste Akt Ilse v. Stachs in seiner hübschen Märchenstimmung anzog, so rätselhaft bleibt seine Annahme des zweiten Aktes, der in eine Sphäre sentimentaler Mittelmäßigkeit sinkt und in seiner Hilflosigkeit der Gestaltung (die Märchenfiguren werden zu Attrappen) peinlich leer wirkt. Die Aufführung des Palestrina bedürfte einer gründlichen Revision (der recht erdhafte Engelmassenchor ist ebenso unzulänglich wie vieles im zweiten und dritten Akt und wie die völlige Verzeichnung des Borromeo durch Faßbinder); die des Christelfleins bot im ersten Akt viel Schönes, szenisch ganz Vortreffliches; den zweiten Akt sollte aber die Regie von Grund auf ändern. Zu einer ganz ausgezeichneten Aufführung des Kätchens von Heilbronn (unter Fritz Holls meisterlicher Spielleitung) erklang Pfitzners bezaubernde Musik. Außerdem kamen in einer Morgenfeier Lieder durch Alfred Paulus und Margarete Heyne-Franke und die Cello-Sonate Op. 1 durch Hans Münch — in beiden Fällen saß Pfitzner selbst am Flügel — zu trefflichem Vortrag. H. H.

Internationale Musik in Berlin.

Die „Sektion Deutschland" der in Salzburg gegründeten „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" veranstaltete ihren ersten Abend in der Philharmonie. Als Dirigenten hatte man den Schweizer Orchesterleiter Ernest Ansermet berufen, der sich mit seinem romanischen Naturell besonders für die Interpretation der neuen, von Frankreich stark beeinflußten Musik eignete. Man hörte Debussys „Nocturnes", Albert Roussels „Frühlingsfest", Werke, die in erster Linie durch den Glanz der orchestralen Bearbeitung berauschen. Die „lineare" Komposition gestattet den Komponisten trotzdem noch reichlich eine harmonisch interessante Ausgestaltung ihrer Werke, wenn sie auch irrlichternd dem Ganzen einen mehr schemenhaften Charakter gibt. Aber gerade für Bilder, wie sie Debussy zusammengestellt hat, scheint hiermit der rechte Ausdruck gegeben zu sein. Nicht unwidersprochen blieb Igor Strawinskis „Sacre du printemps", das selbst den Franzosen bei der Uraufführung in Paris bedenklich erschien. Auch hier überrascht die geniale Behandlung des schwer bestückten Orchesterapparates und zum anderen die straffe eindringliche Rhythmik. Das Ringen, dem Werden der Natur in Klängen Ausdruck zu geben, die auf Urlaute basiert sind, erscheint in einer Konsequenz durchgeführt, die ebenso überrascht wie erstaunen macht. Es ist unmöglich, diese Musik, in deren Schöpfer nicht allein ein großer Könner steckt, sondern der auch über eine Fülle von Gedanken verfügt, kurzerhand abzutun. Die Urwüchsigkeit der Empfindung, wenn sie auch vielfach in den Mitteln zu Extremen greift, verdient entschieden Anerkennung. Vielleicht ist es auf diesem Wege möglich, dem blutleeren Impressionismus des Franzosentums Kräfte und Säfte zuzuführen, die ihn heilen und ihm gestatten, sich zur wahren Musik wieder zurückzufinden.

In gleicher Weise setzt sich für die moderne Musik strengster Observanz die „Internationale Komponistengilde" ein; freilich, was man hier zu hören bekam, war alles andere als hoffnungsvoll. Der russische Volksbeauftragte für Musik, Lourié, hat beispielsweise eine „Wolgapastorale" geschrieben, die jeglichen Charakter einer Pastorale vermissen läßt, es sei denn, daß man jetzt in Rußland derartige Schäferstündchen hält. Edgar Vareses Gesänge zu Texten, in die man bei bestem Willen keinen Sinn hineinbringen kann, ergänzten diese würdig auf musikalischem Gebiet. Derartige Versuche, unsern deutschen Geschmack verderben zu wollen, sollte man unterlassen. L. B.



Altenburg (Thüringen). Selbst der überzeugteste Demokrat wird zugeben müssen, daß die deutsche Kleinstaaterei neben ihren offenbaren Mängeln doch auch ihr Gutes hatte. Es wurden dadurch eine Menge kleinerer Kulturmittelpunkte geschaffen, die miteinander in schärfstem Wettbewerb standen und damit das geistige Leben in Deutschland mächtig befruchteten. Darum hat es auch Berlin auf künstlerischem Gebiete niemals zu der alles beherrschenden Stellung bringen können, wie sie etwa Paris, London und Kopenhagen innerhalb ihres Sprachgebietes behaupten. Bei uns stehen München, Dresden, Stuttgart und Frankfurt, um nur einige zu nennen, der Reichshauptstadt in kultureller Bedeutung zum mindesten gleich und viele andere Groß- und Mittelstädte wetteifern mit ihnen. Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, daß von den deutschen Bühnen etwa 80 die Oper pflegen, um Deutschlands Ueberlegenheit auf diesem Gebiete zu erkennen. Die fortschreitende Geldentwertung infolge der feindlichen Zwangsmaßnahmen bedroht freilich auch den Fortbestand dieser Bildungsstätten, die zu ihrer Unterhaltung ins Riesenhafte steigender Zuschüsse bedürfen. Für das Land Thüringen bedeutet darum die Erhaltung der bisherigen Hoftheater ein großes Opfer, das um der Volksbildung willen hoch einzuschätzen ist. Hat doch im vergangenen Jahre allein das hiesige Landestheater einen Staatszuschuß von mehr als 3½ Millionen gebraucht. Dabei sind die 365 Veranstaltungen während einer neunmonatigen Spielzeit durchweg gut besucht gewesen. Die Preise sind allerdings erst auf das Zehnfache der Friedensbeträge gesteigert worden. Doch bleibt der Generalintendant Max Berg-Ehlert bemüht, mit tüchtigen, wenn auch meist jugendlichen Kräften dem Schaffen der Gegenwart Raum zu gewähren. So hörten wir im vergangenen Spielabschnitt an neuen Werken von Wolf-Ferrari „Susannens Geheimnis" und „Schmuck der Madonna", dazu Schrekers „Schatzgräber" und Korngolds „Tote Stadt". Das Verdienst, mit durchweg neuen Kräften diese schwierigen Aufgaben gelöst und daneben noch eine Reihe älterer Opern neu einstudiert zu haben, gebührt dem mit Ablauf dieser Spielzeit scheidenden I. Kapellmeister Klaus-Nettstraeter. Dieser hochbefähigte, fleißige und umsichtige Opernleiter braucht ein größeres und dankbareres Arbeitsfeld, um sich ganz auswirken zu können. Neben der romantischen Oper „Das Kirchlein im See" von Paul Gläser brachte er in einem seiner Symphoniekonzerte mit dem Landestheaterorchester eine symphonische Dichtung „Arkadien" von Kurt Peters zur Uraufführung. Daneben hörten wir hier unter seiner Leitung erstmalig Regers vier Tonbilder nach Böcklinschen Gemälden und Korngolds Sinfonietta. Als Solisten erschienen neben hiesigen Kräften Konzertmeister Adolf Schiering (Dresden), ein früheres Mitglied unseres Theaterorchesters, mit dem Violinkonzert von Brahms. Einer vertieften Kunstauffassung dienten die zehn Theatermorgenfeiern mit wertvollen Einführungsvorträgen in das weite Gebiet der Theaterkunst durch den hochbefähigten Dramaturgen Horst Hoffmann. Die Reihe wurde mit Darbietungen auf zwei Klavieren durch Prof. Richard Rößler und Frau aus Berlin glanzvoll eröffnet (Originalschöpfungen von Mozart und Schumann) und immer durch passende Wort- und Tondichtungen belegt. Die musikalische Leitung dabei lag in den Händen des Kapellmeisters Adolf Strauß. Mit Ablauf dieser Spielzeit verlassen eine große Zahl strebsamer und tüchtiger Sänger unsern Opernverband, um ihre Kunst an größeren Bühnen zur Reife zu bringen. Milda Goldberg-Thiele folgt einem Rufe als Meisterin des Ziergesanges an die Staatsoper zu Wiesbaden. Margret Brüggemann geht als jugendlich-dramatische Sängerin an das Stadttheater Aachen. Mit

noch unbekanntem Ziele scheiden von hier die hochdramatische Susanne Werber und die jugendliche Sängerin Charlotte Voigt, die beide nur ein Jahr unserer Bühne angehörten. Von den scheidenden Herren folgt Ventur Singer einem ehrenvollen Rufe nach Zürich als lyrischer Tenor. Gustav Hauff geht als Bariton an das Stadttheater in Hamburg. Der mit reichen Stimmitteln ausgestattete Heldenbariton Albert Kinder, der aus dem polnisch werdenden Posen zu uns kam, scheint der Bühne entsagen zu wollen. Mit Hugo Nicolaus und Julius Martin verlassen uns auch Tenor- und Baßbuffo. Der mit Beginn der neuen Spielzeit eintretende I. Kapellmeister Dr. Georg Göhler wird also fast ausschließlich neue Mitglieder zu einem Ganzen zusammenzuschweißen haben. — Aus dem sonstigen Musikleben unserer Stadt ist hervorzuheben, daß Ernst Herrmann mit dem Städtischen Orchester eine weitere Hebung der Volkskonzerte anstrebte, wodurch die nordische Musik von Grieg und Sibelius dem einfachen Empfinden nahegebracht wurde. Durch Heranziehung geeigneter Solisten machte er seine Darbietungen schmackhafter. Der Musikverein pflegte unter Karl Hahns Führung und klavieristischer Unterstützung die Kammermusik durch die Quartettvereinigung des Theaters (Konzertmeister Alfred Mildner), später mit Unterstützung durch Heinrich Schachtebeck (Leipzig). Besetzungsschwierigkeiten veranlaßten zuletzt zur Darbietung des Quintetts Es dur von Mozart und des Sextetts B dur von Thuille für Blasinstrumente. Der rührigen Kunsthandlung Brauer hier verdanken wir Morgenfeiern mit Telemaque Lambrino und dem Streichquartett der Weimarer Staatsoper. Am 31. Oktober führte Musikdirektor Paul Börner mit dem Städtischen Kirchenchore Bachs Reformationskantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild" auf und wiederholte am Karfreitage Paul Gläsers „Jesu Leiden, Tod und Auferstehung". Die Organisten Arno Schubart und Ernst Wähler setzten mit gutem Erfolge ihre Bemühungen um volkstümliche Musikpflege in sehr unterschiedlichem Zeitmaße fort, wobei es ersterer schon fast auf 150 Orgelabende gebracht hat, die immer gut besucht sind und zu denen sich freiwillige Helfer dauernd bereitfinden lassen. Die Singakademie brachte während des Winters unter Musikdirektor Linus Landmann Haydns „Schöpfung" und für hier als Neuigkeit Bruchs „Gustav Adolf" mit großem Erfolge zur Aufführung, an dem allerdings neben dem gemischten Chore die tüchtigen Solisten Paul Papsdorf und Alfred Kase hervorragenden Anteil hatten. Der gemischte Chorverein Liedertafel-Orphelia unter Ernst Bauers Leitung erfreute mit Rheinbergers „Toggenburg"-Zyklus und Mendelssohns „Lorelei"-Bruchstück. Was ein gutgeschulter Männerchor an packender Darstellung zu leisten vermag, zeigte Landmann beim Vortrag von Matthieu Neumanns „Feuerreiter". Zur Feier von Hegars 80. Geburtstag kam an gleicher Stelle dessen „Herz von Douglas" unter Mitwirkung der Opernsänger Graumnitz und Hauff zur Aufführung. Emil Rödger brachte mit demselben Chor Reineckes „Hakon Jarl" zum Vortrag, dem ich leider nicht beiwohnen konnte. In scharfem Wettbewerb mit den bürgerlichen Gesangvereinen ringen auch die politisch eingestellten Arbeitersängerschaften um künstlerische Werte. Sie pflegen mit Nachdruck den unbegleiteten Chorgesang, dem sie durch Heranziehung guter Quartettvereinigungen nachahmenswerte Vorbilder zu bieten suchen. So hatte Liederhain-Polyhymnia das Leipziger Vokalquartett gewonnen und brachte unter Ludwig Greger auch erstmalig eine Vertonung des Goetheschen „Deutschen Parnaß" von Johannes Brand zum Vortrag. Der gemischte Chor der „Einigkeit" brachte mit großem Aufwand Beckers „Zigeuner" unter Kurt Fleck zu Gehör. Aber offengestanden haben mich die schlichten Liedergaben desselben Chores unter Führung von Fritz Staub mehr befriedigt wegen ihrer feinen Gesangskultur, die dem Inhalt der alten Volksweisen und Madrigale von innen beizukommen sucht. Hier liegen nach meinem Dafürhalten die Zukunftsaufgaben der deutschen Gesangvereine wie der Musikpflege überhaupt, die bei aller äußeren Verarmung die inneren Werte im Kurse wieder hoch bringen muß.

Karl Gabler.

*

Halle a. d. S. Unsere Oper schleppte sich in der intendantenlosen Zeit mit ewigen Wiederholungen von La Traviata, Mignon, Zigeunerbaron, Fledermaus und Rigoletto bis zum Saisonschluß hin. Ein Lichtblick war jener Einakterabend, welcher Bittners ursprünglich frisches Singspiel „Höllisch Gold" mit dem von entzückendem Humor durchwehten Operchen „Der Herr Kapellmeister" von F. Paër in einen Rahmen spannte. Die Besetzung war hier wie dort eine äußerst glückliche und der diensttuende Regisseur bot Bühnenbilder in reizvollen Farben und Gruppierungen. Den Einakter von Paër, den unsere Theater statt der modernen Kitschoperetten mehr berücksichtigen sollten, hat Dr. W. Kleefeld ausgegraben. Bei Waltershausens „Oberst Chabert" fesselte wohl die Handlung, die unruhvolle, nervös hin- und herspringende Musik gefiel dagegen wenig. Händels „Orlando furioso" erlebte nach den Händel-Tagen noch eine ganze Reihe von Aufführungen. Leider mußten an zwei Abenden die Hörer einen ziemlich getrübten Eindruck von dem Werke bekommen, weil der Bearbeiter Dr. H. J. Moser für den absagenden Darsteller der umfangreichen Titelpartie einsprang und nun mit dem Klavierauszug in der Hand und einer elektrischen Lampe in den Falten des Mantels die einzelnen Phasen des Liebeswahnes markierte. Welche Wirkung dieses Auftreten auf beiden Seiten der Rampe auslöste, läßt sich ungefähr ausmalen. Wie konnte sich die Theaterdirektion auf solch Experiment überhaupt einlassen, und welche Auffassung von Bühnenkunst vertritt Dr. Moser, indem er dies wagte? So fragten sich immer wieder die ernsten Kunstfreunde. Eine Neueinstudierung von Strauß' „Salome" gab der hochdramatischen Frau Marie Günzel-Dworski Gelegenheit zu einer gesanglich glänzenden und darstellerisch persönlich gefärbten Leistung. Aus dem Konzertleben sind noch einige bedeutungsvolle Veranstaltungen hervorzuheben. In den philharmonischen Konzerten hörte man unter der temperamentvollen Leitung von Benno Plätz u. a. als Neuheiten Winternitz' Melodram Die Nachtigall, Busonis Turandot-Suite und aus dem Manuskript Herforths Vorspiel zu Die Meisterprobe von Ettlingen, ein geschickt geformtes, farbenprächtiges Musikstück moderner Empfindung. Das letzte Konzert — ein Beethoven-Brahms-Abend mit dem ausgezeichneten Pianisten Gieseking als Solisten — leitete Dr. Georg Göhler, ein Dirigent von scharfem Kunstverstand, weniger indes von sprühendem Gefühl (Brahms' Zweite!). Hans Stieber, der immer mehr zu einem Orchesterleiter von persönlicher Eigenart und starker Gestaltungskraft heranwächst, brachte in seinen letzten Konzerten u. a. Mahlers Wunderhorn-Symphonie, Strauß' Till Eulenspiegel, Klengels Hymnus für 12 Celli, Tschaikowskys e moll- und Beethovens A dur-Symphonie wirkungsvoll heraus. Die Robert Franz-Singakademie (Leitung: Prof. A. Rahlwes) trat mit einer glänzenden Aufführung der Schöpfung hervor (wobei die Soli erfolgreich von Lotte Leonard, Ernst Meyer und Hans Vaterhaus gesungen wurden), während die Hallische Singakademie (Leitung: Musikdirektor W. Wurfschmidt) in ziemlich nachlässiger Vorbereitung Händels Herakles darbot. Der Lehrer-Gesangverein, den gegenwärtig mit vielem Fleiße und musikalischem Verständnis der Merseburger Seminarmusiklehrer Wilhelm Treukner leitet, zog nach langer Pause endlich einmal wieder das Orchester hinzu und trug in dynamischer Ausfeilung und mit glänzender Klangentfaltung Bergers Meine Göttin, Brahms' Rhapsodie und Rinaldo, sowie als entzückende Neuheit das frisch empfundene Wandervogellied von Hugo Kaun vor. Mit Kammermusik versorgten uns das Klingler-Quartett, dessen Abende zu reinen Weihestunden wurden, und das glänzend eingespielte Gewandhaus-Quartett. Im Händel-Verein gab es einen musikhistorisch äußerst anregenden Abend mit der Ueberschrift: Kammerkunst des 18. Jahrhunderts. Bezüglich der Solistenabende ist für unsere Stadt ein auffallendes Abebben festzustellen. Zu erwähnen sind in erster Linie die stark begabte Klengel-Schülerin Margarete Hopfer (u. a. Cellosonate von Strauß), der Baritonist Dr. Friedrich Viol (Schuberts Müllerlieder in klanglich und geistig nahezu idealer Wiedergabe), der Stuttgarter Pianist Prof. Max Pauer (ein hervorragender Ausdeuter für Bach und Beethoven), das Ehepaar Jekelius-Lißmann (bei dem die Gattin die tiefer angelegte Natur ist), das Ehepaar Fritz und Julia von Bose (beide Mozartspieler von feinem Stilgefühl), sowie die einheimische Sopranistin Else Martin. Ihre beiden Liederabende brachten in bezug auf temperamentvollen Vortrag und empfindungsreichen Ausdruck gewiß viel Schönes; leider ließ die Künstlerin aber auch erkennen, daß sich ihre Stimme jetzt in einer bedenklichen Verfassung befindet. Der Berliner Arbeiter-Sängerchor Fichte-Georginia (Leitung: Dr. Ernst Jokl) berührte auf einer Konzertreise Halle und überraschte mit ungewöhnlich glänzenden Leistungen auf dem Gebiete des a cappella-Gesanges.

Paul Klanert.

*

Mannheim. H. Riemann hätte diese Tage erleben sollen. Sein altes Herz hätte gelacht. Schien es doch als sei die Vergangenheit Mannheims, der er sein Forschen geweiht, als sei der musikalische Geist des Rokoko lebendig geworden. Ja, in dem alten Barockbau des Mannheimer Schlosses, das seit der Revolution seine Festsäle verschlossen hielt und ansonsten das peinlichste aller Aemter (das Steueramt nämlich) aufnehmen mußte, begann es zu spuken. Geschäftige Hände regten sich, neuer Glanz zog ein und mit dem Mai öffnete ein neuer Konzertsaal den Musikfreunden seine Tore. Ein neuer für das breite Publikum: der alte Rittersaal des Schlosses. Ein prunkvolles Treppenhaus mit schönen Fresken von Asam führt zu ihm empor. In weiß und gold erglänzt der schöne Saal. Zwischen Marmorpfeilern trägt er alte Fürstenbilder, breite Fenster und Türen gestatten den Blick auf grüne Parkanlagen und das Deckengemälde stellt das Festmahl der Olympier dar. Dieser Saal, einst den Kapiteln des Hubertus-Ritterordens geweiht, sah gegen Ende des 18. Jahrhunderts alle großen Feste bei Hofe und diente als Konzertsaal der Hofkapelle. Die einst berühmten Komponisten der Mannheimer Schule, der Böhme Johann Stamitz, der Wiener Ignaz Holzbauer, der Mannheimer Christian Cannabich und viele andere hatten hier gewirkt. Und nun galt es, ihre Werke, die Riemann neu entdeckt hatte, ihre Werke, denen er für die Entwicklung der klassischen Wiener Schule große Bedeutung zuschrieb, im gleichen Rahmen neu zu beleben. Der Mannheimer Verkehrsverein hatte im Rahmen eines großzügigen Maiprogrammes diesen Versuch unternommen und die künstlerische Leitung Musikschriftsteller Karl Eberts anvertraut, der für ein geschmackvolles und geschlossenes Programm sorgte. Man hörte anfangs schwächere Werke: Franz Xaver Richters Streichquartett in C dur Op. 5 zeigt keine eigenartigen Züge. Nur die Anwendung von Sequenzen im Stile der Wiener Meister fällt auf. Karl Stamitz' Quartett für Oboe, Violine, Bratsche und Violoncello läßt trotz der originellen Besetzung nur bei dem schönen Andantesatz höher aufhorchen. Weit interessanter wirken die symphonischen Werke der alten Meister: In Ignaz Holzbauers Symphonie G dur bewies der Presto-Schlußsatz die Richtigkeit des von Riemann über die Dynamik der Mannheimer Schule Gesagten: Eine Verschärfung der Gegensätze tritt hier zutage, die ihren Einfluß zweifellos nicht nur auf Mozart, der ja 1777 und 1778 in Mannheim weilte, sondern auch auf die übrigen großen Tondichter der Zeit ausgeübt hat. Die

zwei, die Streicher geleitenden Oboen sind das markante Instrumentationsmittel der Epoche. Der Eindruck der Verschärfung der Kontrastwirkungen zeigt sich noch deutlicher in Rezitativ und Arie der Pfalzgräfin aus Ignaz Holzbauers Oper „Günther von Schwarzburg", die in Gegenwart Mozarts in Mannheim ihre Uraufführung erlebt hatte. In dem Schlußteil zeigt sich echte Dramatik des Ausdruckes, sowohl durch die Art der Motivbildung als durch den jähen Wechsel von Pianissimi und Sforzati hervorgerufen. Dagegen schien mir Johann Stamitz' D dur-Symphonie Nr. 3, 2 nicht bedeutend, ungeachtet ihres lebendigen, synkopierten Eingangsthemas. Auch desselben Kammersonate A dur Op. 6, 1 für Violine und Cembalo ließ mich kalt. — Weitaus das bedeutendste der dargebotenen Werke der Mannheimer Tondichter ist meines Erachtens Georg Bendas Monolog der Ariadne aus dem Duodrama „Ariadne auf Naxos". Echtes dramatisches Leben lebt in dieser melodramatischen Musik bei aller Naivität der Ausdrucksweise. Ueberraschend die geniale Art, die Tonarten für den musikalischen Ausdruck zu wählen, und dies in Trauer und Freude. Die mächtige Wirkung der jähen Einführung des C dur-Akkordes bei dem Worte „Sonne" — geradezu eine Lichtwirkung — wird mir unvergeßlich bleiben. Ebenso die musikalische Schilderung von Ariadnes Schmerz über Theseus' Verlust in einem gehaltvollen c moll-Satz. Selbst die profane Umwelt schien sich der Stimmung dieses Werkes zu fügen, denn bei einer Kadenz nach g moll erklang in den Quartsextakkord der Tonica von der benachbarten Bahnlinie der reine Pfiff einer Lokomotive auf dem eingestrichenen b als konsonierende Zustimmung der Jetztzeit... Gegen dieses Werk des begabten böhmischen Musikers fiel Abt Voglers „Die Auferstehung Christi" (ein deutsches Singstück von Zachariä für Tenor, gemischten Chor, Orgel und Orchester) sehr ab. Es wurde in der schönen, heiter anmutenden Schloßkirche aufgeführt, die, mit einem schönen Deckengemälde von Asam geschmückt, einen feinen perspektivischen Ausblick auf den Chor gewährt, ein Blick, der durch ein Gemälde, „Die Ausstrahlung des heiligen Geistes", abgeschlossen wird. Wohl läßt in Voglers Werk der Beginn aufhorchen: chromatische Terzengänge, der verminderte Septakkord, auf der Orgel ausgehalten, und eine an Glucks Art gemahnende Dynamik (vielleicht ist die ganze „Mannheimer Dynamik" eher auf Gluck zurückzuführen?) wirken als erregende Momente. Aber so oft auch später Lichtblicke erlauscht werden, stets folgen triviale Stellen, äußerlich erfunden und mit ebensolcher Technik wiedergegeben. Tonmalereien, zum äußersten getrieben — chromatische Läufe illustrieren das Wort „Zähren" — vervollständigen das Bild eines unkonzentrierten, weltlichen Talentes, dem mitunter fein-modulatorische Stellen überraschend gelingen, ohne daß doch ein einheitliches, echt empfundenes Tonwerk daraus entsteht. — Und doch waren, trotz der Kriterien des einzelnen, die gesamten Darbietungen, nicht zuletzt durch den Ort, an dem sie stattfanden, von großem Interesse. Freilich, zu dauerndem Leben kann wohl kaum viel von dieser Musik der „Mannheimer Schule" erweckt werden; Riemann liebte diese Musik wohl mit dem Herzen des Historikers, was seinen Ruhm nicht schmälert. Eines Großen Muse hat diese fünf Konzerte, die den etwas knalligen Namen „Kulturveranstaltungen" bekommen haben, verklärt: Mozarts. Geschmackvoller Weise hatte der Konzertleiter die Werke gewählt, die Mozart in Mannheim oder doch unter dem Einfluß der in dieser Stadt empfangenen Eindrücke geschrieben hat: Zwei französische Arietten, für die Tochter des Flötisten Wendling komponiert, Rezitativ und Arie „Alcandro, lo confesso" (nach Metastasios Text, Köchel Nr. 294), die Klaviersonate D dur, von den „Duetten" für Violine und Klavier das in e moll, in dem sich Mozarts tiefer Ernst wie auch seine ganze Gläubigkeit ausdrückt und schließlich das schöne Flötenkonzert G dur. Tüchtige Mannheimer Künstler, die Pianistinnen Luise Schatt-Eberts und Lili Koppel, die Geigerin Lene Hesse, Konzertmeister Amar allein und mit dem Mannheimer Quartett (das durch den Oboer R. Lorbeer verstärkt wurde), Opernsänger Gunnar Graarud, Schauspielerin Alice Strauß. Lisso und der Bach-Chor der Christuskirche nebst einem Kammerorchester unter Kapellmeister Sinzheimers Leitung vereinigten sich mit Erfolg in dem Bemühen, den Festkonzerten Glanz zu verleihen. Besonders hervorragend waren aber die Leistungen der Kammersängerin Anna Kämpfert (Frankfurt a. M.) und des Soloflötisten Max Fühler vom Mannheimer Nationaltheaterorchester. Eine große Enttäuschung bot dagegen Konzertsängerin A. Bagier aus Wiesbaden durch ungenügende Stimmkultur. Von den drei Herren, die Einführungsvorträge hielten, sprachen Dr. Steglich (Hannover) und Dr. Bagier (Wiesbaden) zu didaktisch und trocken, während Intendant Dr. Hagemann (Wiesbaden) in einem geist- und gehaltvollen, formvollendeten Vortrag den „Geist des Rokoko" beschwor. Schade, daß man anstelle der erstgenannten Herren nicht die heimischen Forscher Prof. Max Oeser, den verdienten Vorstand der herrlichen Schloßbibliothek, und Prof. Dr. Friedrich Walter, dem der Altertumsverein wertvolle Arbeit dankt, berief. Sie hätten die an sich gelungenen, festlichen Darbietungen der Vollendung näher gebracht. **Robert Hernried.**

Kurze Musikberichte

Berlin. Russisches Theater. Die alte hochkultivierte Ballettkunst der ehemals kaiserlichen Bühnen in Petersburg und in Moskau hat in Berlin eine neue Stätte der Pflege gefunden. Unter dem Namen „Russisches romantisches Theater" hat Boris Romanow aus vertriebenen Künstlern ein Ensemble zusammengestellt, das schon in der Einheitlichkeit seiner Schulung die Gewähr für künstlerisch vollendete Leistung bietet. Es ist eine Freude, dies straff disziplinierte Ballett zu sehen. Sind auch nicht die allerberühmtesten Namen vertreten, so fallen jedoch neben dem Leiter A. Obuchoff, die Smirnowa und Else Krüger besonders auf. Hier kann man Rhythmus Gestalt gewinnen sehen. Modernere Bestrebungen auf tanztechnischem Gebiete sind in diesen Darbietungen nicht ungenutzt geblieben. Der Versuch, Glucks „Maienkönigin" zu beleben, bleibt für den deutschen Hörer dem russischen Text gegenüber belanglos, zumal die Oper auch mehr als „Lever du rideau" gilt. L. B.

*

Düsseldorf. Nun fand auch hier Pfitzners Romantische Kantate im Musikverein unter Karl Panzners Leitung ihre Aufführung. Es ist über dieses Werk schon so viel geschrieben, daß sich ein erneutes Eingehen hier erübrigt. Ob man diese ernste, geistig tiefschürfende Musik in ihrer konzentriert asketischen, wie auch wieder sinnenwarm fließenden Diktion zum Eigenerlebnis macht, ist schließlich Sache des persönlichen Temperaments. Daß sie wurzelecht, einem tieffundierten, ethisch zuchtvollen Willen verpflichtet ist, kann als ihr größter Vorzug gebucht werden. Der Aufführung hatte Panzner eine sorgsame Beachtung angedeihen lassen. Die Chorsätze zeichneten sich durch Präzision und Tonschönheit aus. Die in der Konzeption stärksten Episoden: Abend und Nacht, Wir wandern an viel hundert Jahr, die humoristischen Partien wie auch der a cappella-Satz gelangen selten gut. Freilich vermochte der chorische Schlußgesang die große Geste nicht überzeugend zu gestalten. Hier zeigt sich im tönenden Pathos Pfitzners Grenze, dessen Stärke stets im Unterbau, nicht im Obergeschoß liegt. Das Soloquartett war auf seinem Posten: Käthe Neugebaur-Ravoth (Sopran), Hilde Elgar (Alt), der durch plötzlichen Einsprung seine musikalische Intelligenz erneut beweisende heimische Tenor Aug. Richter und der Musikalischste unter ihnen: Hermann Schey. E. Suter.

*

Koburg. Im I. Chorkonzert des Landestheaters Koburg, das seit Jahresfrist mit dem altbewährten Ernst-Albert-Oratorienverein, dem Lehrergesangverein Koburg und dem Singverein Sonneberg zusammengeht, fand am Bußtag (22. Nov.) in der Moritzkirche die erste Aufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" statt. Der junge Kapellmeister Dr. Bruno Stäblein vom Landestheater hat mit der Einstudierung und Direktion dieses Werkes sich wiederum als ein Dirigent von hohen künstlerischen Qualitäten gezeigt. Das Werk erfuhr durch ihn eine restlos befriedigende Wiedergabe. Unterstützt wurde Dr. Stäblein von der prachtvoll musizierenden (verstärkten) Landestheaterkapelle, sowie von dem vorzüglich geschulten Chor des Ernst-Albert-Oratorienvereins, der sich unter seiner Leitung glänzend entwickelt hat. Im Soloquartett, dessen vier Stimmen glücklich gegeneinander abgetönt erklangen (Wally Gielsdorf-Stäblein, Angelina v. Berlepsch-Valendàs [München], Hans Wolff, Alfred Leubner), waren die Damen der künstlerisch überwiegende Teil, die Sopranistin durch überragende stimmliche und musikalische Kultur, die Altistin durch ihre sammetweiche Stimme.

*

München. Das Münchner Kammertrio, eine junge Vereinigung, hat in dem Konzertleben Münchens in mehrfachem Sinne eine Lücke ausgefüllt. Nach jahrelanger Pause bekam man in den Abenden des „Kammertrios" die Streichtrios Beethovens und der anderen großen Alten und moderne Komponisten wieder zu hören. Werke, die zum Allererlesensten der Kammermusikliteratur gehören und unbegreiflicherweise im hiesigen Konzertleben vernachlässigt worden sind. Außerdem machte sich die strebsame Vereinigung an das Ausgraben vergessener alter Kammermusikwerke heran. E. T. A. Hoffmanns Harfenquintett, sein Klaviertrio wurden in der vorigen Saison aufgeführt. Diesmal brachte der „I. Abend musikalischer Seltenheiten" durchaus verschollene graziöse Genüsse: eines der drei Gitarrequartette Niccolo Paganinis (D dur, für Gitarre und Streichtrio), eine salongerechte Komposition voll klassischer Anklänge und eigner Harmlosigkeiten, Rossinis A dur-Quartett für Flöte und Streichtrio, eine Perle sprudelnder Geistesfülle in mozartischem Gewande. Zwei Trios (G dur und C dur) für Flöte, Violine und Cello von Joseph Haydn. Jedes kaum einige Minuten dauernd, pikant und witzig. Und schließlich Luigi Boccherinis G dur-Quintett für Gitarre und Streichquartett, eine Rokokotafelmusik par excellence, mit dem Schlußsatz „La Ritirata di Madrid", der, wohl ebenso wie einst, im Konzerte wiederholt werden mußte. Der Abend war von seltener Vollendung. Die Mitwirkung Gustav Kaleves, des vorzüglichen Flötisten des Nationaltheaters und Fritz Mühlhölzls, des Meisters der Gitarre, war vorbildlich. Und gerade passend und entsprechend den Qualitäten des „Kammertrios". Dieses, die bekannt gewordenen „drei H's" — Anton Huber (Geige), Valentin Härtl (Bratsche), Rudolf Hindemith (Cello) —, ist vielleicht die verheißungsvollste und aufstrebendste unter den jungen Kammermusikvereinigungen. Derart gleichmäßige technische Vollendung und musikalischen Ernst bei dem erfolgreichen Bestreben, sich durchaus dem Werke, dem Ganzen unterzuordnen, kennen wir eigentlich nur von den ganz großen Vereinigungen her.

*

Nürnberg. Der neue Intendant Dr. Maurach hat sich mit einer trefflich gelungenen Erstaufführung von Kloses „Ilsebill" sehr gut eingeführt. Kapellmeister Volkmann, dessen Temperament und

Klangsinn sich hier vorzüglich bewährten, kommt ein Hauptverdienst an dem Erfolge zu. Frau Gerhardt-Poensgen, unsere stimmgewaltige hochdramatische Sängerin, führte die Rolle der ehrgeizigen Fischerfrau mit glänzendem Darstellungsvermögen durch. Herr Fritz Müller-Raben stand darstellerisch nicht auf gleicher Höhe wie seine Partnerin. Gesanglich zeigte er sich besonders in der Erschöpfung des Lyrischen wieder als ein Sänger von hoher Stimmkultur. In der Rolle des Kreuzzugspredigers hatte Fritz Berghof Gelegenheit, den Glanz und die urwüchsige Kraft seines Tenors zu entfalten. Auch die kleineren Rollen waren angemessen besetzt. Der Spielleiter, Herr Spiwak, löste seine nicht leichte Aufgabe mit anerkennenswerter Gewandtheit. Die offenen Verwandlungen wickelten sich zwanglos und ohne Störung ab. Von dem sprechenden Fisch (Langefeld) war allerdings kaum ein Wort zu verstehen. Die nicht zu umgehende Placierung des Fisches im Hintergrund der Bühne und die Entfernung des allerdings durch ein Sprachrohr singenden Sängers mögen sich der Lösung dieses Problems hindernd entgegengestellt haben. Erich Rhode.

*

Sigmaringen. In der kleinen, jedoch von einem ganz besonderen Hauch alter bodenständiger Kultur durchwehten Residenzstadt Sigmaringen bot der dortige Musikverein und Männerchor unter der feinsinnigen und energischen Leitung von Chordirektor Richard Hoff eine vortreffliche Aufführung des Alexander-Festes von Händel. Hoff, der Führer des Sigmaringer Musiklebens, war von jeher bemüht, Ungewöhnliches im Rahmen des Möglichen vorzuführen. So hatten ihm die Sigmaringer Musikfreunde im vergangenen Jahr auch die Bekanntschaft mit Händels „Acis und Galatea" zu danken, und wer diesen beiden Aufführungen beigewohnt, konnte nur mit einem gewissen Gefühl des Neids feststellen, mit wieviel künstlerischer Andacht und Hingebung an die Einstudierung solcher Werke in der Kleinstadt herangegangen wird, verglichen mit dem oft so äußerlich und industriell wirkenden Kunstbetrieb eines großstädtischen Kunstzentrums. Die in ihrer polyphonen Struktur recht anspruchsvollen Chöre wurden mit spielender Präzision exekutiert und man empfand als Gesamteindruck, daß hier ein Wille von ungewöhnlicher Konzentration und Aufbaufähigkeit am Werk ist. Das so Erreichte muß um so höher gewertet werden, als das zur Verfügung stehende Material sich naturgemäß in sehr bescheidenen Grenzen hält. Von den mitwirkenden Solisten sei besonders des Bassisten Hövekorn gedacht, der sich seiner Partie in ganz hervorragender Weise entledigte. S. Kallenberg.

*

Stuttgart. In einer Rudi Stephan gewidmeten Morgenfeier des Landestheaters sprach Dr. Karl Holl (Frankfurt a. M.), der eifrige Vorkämpfer für die Musik des gefallenen Freundes, in überzeugendem, warmherzigem Vortrag über Werdegang und Werk Stephans. (Es sei hier nochmals auf Holls feinsinnige Studie über Stephan im Feuer-Verlag, Weimar, hingewiesen.) Die Lieder (sämtlich bei Schott erschienen), von Rhoda von Glehn, Lydia Kindermann und Alfred Paulus hervorragend gesungen und von Dr. Holl meisterlich begleitet, zeigen, wie rasch sich der junge Stephan, hier von Wolf und Reger kommend, in die Lyrik eingearbeitet und wie stark sich bereits in den Anfängen dieses bedeutende musikalische Schöpfertalent seine eigene Sprache schafft. Man muß die Einheitlichkeit und Einfachheit der Lieder ebenso bewundern wie ihre Ausdruckskraft, die bei aller Stärke doch niemals über den lyrischen Rahmen hinausdrängt. Ohne Zweifel gehören diese Lieder mit zu den erfreulichsten Erscheinungen moderner Liedkunst. H. H.

*

Trier. Der Konzertorganist A. Wieber aus Halle und die Konzertgeigerin Dora Scharfe aus Berlin gaben hier ein Kirchenkonzert. Der Orgelspieler war nach Technik, Registrierungskunst, künstlerischem Geschmack und Empfinden geradezu blendend. Die jugendliche Geigerin gewann sich alle Herzen durch ihr künstlerisch vollendetes und seelenvolles Spiel. Eine so nach jeder Hinsicht befriedigende Musikaufführung ist in der Konstantinischen Basilika kaum noch gehört worden. Mit Ausnahme einer trefflichen Komposition des vortragenden Künstlers kamen die namhaftesten Orgelkomponisten von Muffat bis Händel zu Gehör. K.



— Das III. Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst soll, falls genügend aufführungswürdiges Material eingeht, Ende Juli 1923 stattfinden. — Einsendungen sind unter Beifügung des Rückportos bis 15. Febr. zu richten an die Musikabteilung der Fürstl. Hofbibliothek zu Donaueschingen (Baden).

— Unter künstlerischer Oberleitung des Intendanten Georg Hartmann wird sich Anfang dieses Jahres ein geschlossenes Opernensemble des deutschen Opernhauses in Charlottenburg nach Amerika begeben und dort am 29. Januar in Washington mit einer Aufführung von Wagners „Lohengrin" beginnen. Die Bezeichnung „Deutsche Wagner-Opern-Compagnie" mutet zwar etwas kaufmännisch amerikanisch an, dafür gewährleisten jedoch Namen wie die der verpflichteten Dirigenten Leo Blech und Ed. Mörike, daß Künstler von Ruf am Werke sind, deutsche Kunst im deutschen Geiste zu pflegen.

— Das Stuttgarter Wendling-Quartett ist von einer sehr erfolgreichen Konzertreise in Nordamerika zurückgekehrt. Die amerikanische Presse lobt die wunderbare Ausgeglichenheit und Einheitlichkeit des Spieles, dessen Grundlage echte Musikalität und nicht reines Virtuosentum ist. Gerade darum ist der Erfolg für das Quartett, das sich niemals aufs Blenden verlegt, hocherfreulich. Neben den klassischen deutschen Meisterwerken vermochten die Wendlings besonders mit Regers Kunst zu überzeugen.

— Die Stuttgarter Madrigal-Vereinigung ist von einer Konzertreise in der Schweiz zurückgekehrt, die ihr und Hermann Keller als Dirigenten und Orgelvirtuosen reiche künstlerische Erfolge gebracht hat. Hermann Keller, der sich auf eine längere Konzertreise nach Amerika begibt, hat die Leitung der Madrigal-Vereinigung niedergelegt. Sein Nachfolger in der Leitung ist Dr. Hugo Holle. Als I. Sopranistin wurde außerdem die ausgezeichnete Konzertsängerin Elisabeth Weißhaar gewonnen.

— Ueber die Hollandreise, die der Dresdner Kreuzchor soeben beendet hat, veröffentlicht die niederländische Presse enthusiastische Berichte. Die Leitung lag in den Händen des Prof. Otto Richter, an der Orgel wirkte Bernhard Pfannstiehl mit, in den Saalkonzerten die holländische Sängerin Repelaer van Driel. Die Konzerte waren sehr stark besucht, das große Concertgebouw in Amsterdam trotz des gleichzeitig dort stattfindenden Französischen Musikfestes derartig gefüllt, wie seit dem Mahler-Feste 1920 nicht. —ph.

— Drei Orchestergesänge nach Dichtungen von Fr. A. Angermayer Op. 23 des Brünner Komponisten Bruno Weigl (Rar-Verlag in Dresden) gelangten im Dezember in Dresden, Berlin, Köln, Frankfurt a. M. und München zur Aufführung.

— In Köln kam des hochbegabten Salzburger Komponisten Joseph Meßners Missa Poetica und Messe in D durch den a cappella-Chor Neuß unter Leitung Johannes Gellers zu außerordentlich erfolgreicher Erstaufführung. Die Werke sind auch für Bonn, Duisburg, Maastricht und Roermond (Holland) angenommen. Meßners Symphonie wird außerdem durch Scheinpflug in Duisburg und Herrmanns in Maastricht zur Aufführung gelangen.

— Hans Dechend, von dem die N. M.-Z. vor einiger Zeit zwei Lieder brachte, hat mit seinen Liedern, für die sich besonders Helene Forti einsetzt, großen Erfolg.

— Gelegentlich eines Tanzabends wurden im Nationaltheater in Mannheim die Walzer von Brahms Op. 39, für großes Orchester instrumentiert von Dr. Otto Chmel, aufgeführt und fanden in der orchestralen Neufassung lebhaften Anklang.

— Die bedeutende Konzertsängerin Maria Philippi (Basel) feierte am 23. Dezember 1922 ihr 25jähriges Künstlerjubiläum. Zu ihrer Ehrung und als Dank haben eine Anzahl Künstler und Kunstfreunde (Abendroth, Courvoisier, Max Friedländer, S. Ochs, Pfitzner u. a.) einen Aufruf für eine Ehrengabe an die Künstlerin (Einzahlung auf Konto „Ehrengabe Maria Philippi" Bankhaus Luce-Bremen, Postscheckkonto Hamburg Nr. 46 482) erlassen.

— Walter Niemann brachte in der ersten Morgenveranstaltung des Leipziger „Richard-Wagner-Verbands deutscher Frauen" seine Suite (d moll) im alten Stil Op. 87 und Kleine Sonate (A dur) im modernen Stil Op. 88 mit schönem Erfolg zur Uraufführung. Walter Gieseking wird in diesem Winter Niemanns Klaviermusik („Der Orchideengarten" Op. 76, Alt-China Op. 62) in Italien, Viktor v. Frankenberg (die b ei Sonaten u. a.) in Südamerika einführen; Friedberg (Balladen Op. 81), Lambrino, Frieda v. Mikulicz (Pharaonenland Op. 86), Günther Homann (Präludium, Intermezzo und Fuge Op. 73) haben sie u. a. des weiteren auf ihre Programme gesetzt.

— Paul v. Klenau ist als Leiter der Wiener Singakademie und zugleich für eine Reihe von Symphoniekonzerten verpflichtet worden.

— Kapellmeister Stieber (Halle) ist zur Leitung der Symphoniekonzerte des Opernhauses als Nachfolger Frischens nach Hannover berufen worden. Stieber ist gleichzeitig von der Intendantur der Oper mit der Gründung einer Opernschule betraut worden, die an das Opernhaus angegliedert werden soll.

— Kapellmeister Julius Prüwer (Breslau) ist als Nachfolger Karl Leonhardts zum Opernleiter des Weimarer Nationaltheaters berufen worden.

— Aus Anlaß des 100. Geburtstages von Joachim Raff widmete ihm der Annaberger Seminarchor unter Leitung von Prof. Polenz eine Aufführung des Werkes „Die vier Tageszeiten" für Chor, Klavier und Orchester. Als Solistin war die bekannte Dresdner Pianistin Lotte Sauer gewonnen worden.

— Der als Verfasser einer modernen Harmonielehre und schaffend wie ausübend bestens bekannt gewordene Tonkünstler, Musikdirektor Fritz Rögely, wurde als Gesanglehrer der Luisenstädtischen Oberrealschule in Berlin angestellt.

— Kurt Hoche, der berühmte Gesangsmeister und treffliche Stimmbildner, hat am 5. Dezember seinen 50. Geburtstag in Wiesbaden gefeiert.

— Franz Neubacher ist zum Lektor der Musikabteilung des Wolkenwanderer-Verlages in Leipzig ernannt worden. Eine Anzahl seiner Lieder erscheinen demnächst dort.

— Der junge Leipziger Bariton Martin Heyde-Scarlotti sang im Anschluß an seine Englandtournee in Amsterdam (Concertgebouw) und wurde für Frühjahr wieder nach Holland verpflichtet.

— Hofrat Dr. Friedrich Rösch konnte am 12. Dez. 1922 seinen 60. Geburtstag feiern. Rösch, in Memmingen geboren, studierte zunächst Jura, wandte sich aber dann der Musik zu. Er wirkte mehrere Jahre in München und ein Jahr in Petersburg als Dirigent. Mit Richard Strauß und Hans Sommer gründete er 1898 die Genossenschaft deutscher Tonsetzer, deren Vorstand er heute noch ist; außerdem ist er seit einigen Jahren auch 1. Vorsitzender des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Dr. Rösch, der seine ganze Lebensarbeit in uneigennütziger Weise in den Dienst der Genossenschaft gestellt hat, hat sich durch seine Tatkraft und seine bedeutenden organisatorischen Fähigkeiten ein bleibendes Verdienst erworben.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Musikdirektor Otto Hartung (Sondershausen) ist im Alter von 46 Jahren gestorben.

— Dr. Vinzenz Reifner, ein Schüler Cyrill Kistlers, ist in Dresden am 26. November, 44 Jahre alt, gestorben. Reifner hat sich mit symphonischen Dichtungen („Frühling", „Dornröschen", „Die Bremer Stadtmusikanten") und Liedern bekannt gemacht.

— Der bekannte Berliner Gesangspädagoge Adolf Deppe ist im Alter von 88 Jahren gestorben. Unter seinen zahlreichen Schülern sind die bekanntesten Marie Deppe, Kläre Dux und Ernst Kraus.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— In Prag gelangten am Neuen Deutschen Theater E. N. v. Reznicets „Ritter Blaubart" unter Leitung von Zemlinsky und am Tschechischen Nationaltheater Janaceks „Katja Kabanova" unter Ostrcál zur Erstaufführung. Beide Werke hatten überaus starken Erfolg, der sich in unzähligen Hervorrufen der Hauptdarsteller, der Dirigenten und der Komponisten äußerte.

— Das Chemnitzer Stadttheater veranstaltet Anfang März eine Eugen-d'Albert-Festwoche, in deren Mittelpunkt die Erstaufführung der neuesten Oper „Mareike von Nymwegen" stehen wird. Dasselbe Werk wird vorher in München und Breslau zur Darstellung gelangen.

— In München fand das Weihnachtsmärchenspiel Rumpelstilzchen von Alois Buhl, Musik von Markus Koch, seine Uraufführung.

Konzertwerke.

— Hermann Ungers „Jahreszeiten", eine viersätzige Suite für großes Orchester, die seinerzeit Nikisch aus der Taufe gehoben, kam unter Abendroth in Köln zur Erstaufführung und hatte sehr starken Erfolg.

— Peter Schmitz, der Leiter des Landesorchesters (ehemals Hofkapelle) in Meiningen, hat ein Streichquartett (Op. 4) geschrieben, das in einem Kammermusikabend des von Konzertmeister W. Schaller geführten Quartetts zur Uraufführung gelangte. Das geistvolle und klangschöne dreisätzige Werk, in dem der junge Kölner Komponist eigne Wege geht, erfuhr eine glänzende Wiedergabe und hinterließ starken Eindruck.

— Eine Sonate für Viola und Pianoforte von Karl Hoyer (Verlag N. Simrock) erlebte durch die Chemnitzer städtische Kammermusikvereinigung eine außerordentlich erfolgreiche Uraufführung.

— Alois Habas Viertelton-Quartett erfuhr in Berlin vom Havemann-Quartett unter regster Beteiligung aller maßgebenden musikalischen Kreise und Vertreter des Kultusministeriums seine bemerkenswerte Uraufführung, der weitere erfolgreiche Aufführungen in Prag und Brünn folgten.

— Von Robert Bückmann (M.-Gladbach) kam in Dortmund eine Serenade für Orchester mit Sopransolo zur Uraufführung, die dem jungen Komponisten großen Erfolg brachte.

Vermischte Nachrichten

— Der Schubert-Bund veröffentlicht einen Aufruf „An alle Kunstfreunde", dem wir folgendes entnehmen: Auch den uns allen heiligen Grabstätten Beethovens und Schuberts auf dem Währinger Friedhof in Wien droht die Gefahr, vom Leben im Sturm des Alltags hinweggefegt zu werden, um auf ewige Zeiten zu verschwinden, da der ehemalige Totenhain profanen Zwecken dienen soll. Auf Anregung seines Dirigenten Viktor Keldorfer hat der Schubert-Bund in Wien beschlossen, anläßlich der Auflassung des Währinger Friedhofes die Grabstätten Ludwig van Beethovens und Franz Schuberts der Nachwelt zu erhalten. Doch der Schubert-Bund mit seinen geringen Mitteln ist nicht imstande, die für ihn unerschwinglichen Kosten des Unternehmens allein aufzubringen. Deshalb wendet er sich vertrauensvoll an die Hilfe aller Kunstfreunde. (Das Musikhaus Gebr. Trau Nachf. Hugo Reiher in Heidelberg, Brückenstr. 8, nimmt Spenden in Sammellisten unter Postschecknummer 18 864 Amt Karlsruhe [Baden] dankend entgegen.)

— An der Universität Tübingen können nach der neuen Promotionsordnung Studierende der Musikwissenschaft zur Doktorpromotion zugelassen werden. Dozent ist Prof. Dr. Karl Hasse.

— Ein „Frei" gewordener. Am 25. Dezember 1922 vollenden sich 30 Jahre seit dem Ableben des Dresdner Orgelvirtuosen und Komponisten Karl Aug. Fischer. Sein Schaffen entbehrt nicht einer bestimmten geschichtlichen Bedeutung: als Erster — früher als Alex. Guilmant — verband er in Symphonien und symphonischen Einzelsätzen die moderne Orgel mit dem Beethoven-Orchester. Und abseits steht er mit seinen Werken für Orgel allein von dem breiten Strom der Bach-Renaissance, der über Brahms zu Reger führt. Einen Spätromantiker hat man ihn genannt. Ein Beethovener ist er, von der persönlichen Berührung mit Liszt mehr entzündet als formell beeinflußt. Aber neben dieser historischen Stellung haben seine besten Werke Dauerwert, wirken, wo sie recht zu Gehör kommen, mit ihrer Kraft und ihrer Zartheit, mit ihrem Ernst und ihrem Humor auch heute noch in unverwelklicher Frische. Das wissen scheinbar recht wenige, und die Hoffnung einer kleinen Fischer-Gemeinde auf Neudrucke wird unter den obwaltenden Verhältnissen leider größtenteils zuschanden. Zu finden sind die meisten Werke Fischers bei Fr. Schuberth jun. (Leipzig), einige wenige Liederhefte verstreut bei Schlesinger (Berlin), Fürstner (Berlin), Brauer (Plötner, Dresden), Kahnt (Leipzig) u. a. Seit geraumer Zeit mit den Vorarbeiten zu einer ausführlichen Darstellung des Fischerschen Lebens und Schaffens beschäftigt, wäre ich ebenso dankbar für Zusendung persönlicher Erinnerungen, Ueberlassung von einschlägigen Briefen, Konzertberichten u. dgl., wie ich bereit bin, meinerseits nach Kräften mit Auskünften, Fischer betreffend, zu dienen. F. L. Schnackenberg (Plauen i. V.).

— Für das Berliner Philharmonische Orchester hat der Magistrat der Stadt Berlin eine Beihilfe von 700 000 Mk. bewilligt. Fritz Kreisler spielte zugunsten des in Not befindlichen Orchesters und stellte den gesamten Ertrag den Philharmonikern zur Verfügung. Ebenso veranstaltet jetzt Frederik Lamond einen Abend zum Besten des Orchesters. L. B.

— In dem Wettbewerb des Oesterreichischen Musik- und Sängerbundes für Männerchorwerke erhielt Prof. Felix Woyrsch einen Ehrenpreis von 40 000 Kronen für eine „Ode an den Tod" für Männerchor und Orchester, außerdem wurden mit Preisen von 10 000 Kronen ausgezeichnet Gisela Selden-Goth (Berlin), Eduard Funk (Flensburg) und Karl Steinhauer (Oberhausen).

— Der Pianofortefabrikant Fritz Neupert in Bamberg ist von der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg in Anerkennung seiner hohen Verdienste um die Förderung der Musikwissenschaft zum Ehrendoktor ernannt worden.

— Ein vernünftiger Amerikaner macht sich im Musical Courier über die Franzosen lustig, die überall „Deutsche Propaganda" wittern. Der Mann hat mit seinem Spott recht, ob es aber etwas nützt? Wenn irgendwo in Amerika der deutsche Orchesterleiter dem französischen den Rang abläuft (es wird auch einmal umgekehrt sein), so ist natürlich die gefährliche, über die ganze Welt verbreitete Deutschenpropaganda schuldig und nichts anderes.

* * *

Unsere Musikbeilage. Die Wiedergabe der beiden Lieder Hindemiths aus dessen Op. 18 (Acht Lieder) verdanken wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Komponisten und des Verlages Schott in Mainz. Die Lieder werden manchen unserer Leser zunächst fremd anmuten. Wer aber mit offenem Sinne und mit Unvoreingenommenheit an sie herangeht, wird bald von dem seltenen Reiz ihrer Stimmung, ihrer Melancholie gefesselt sein und den Wunsch wach werden sehen, sich auch mit den übrigen Liedern des Op. 18 vertraut zu machen. — Zu den beiden Kinderliedern Hermann Stephanis in Heft 6 ist nachzutragen, daß sie aus der Sammlung „20 Gesänge aus der Kinderwelt" Op. 30 (erschienen im Selbstverlag des Komponisten in Marburg; in Kommission bei C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig) stammen, und daß sie alle mit so glücklicher Hand geschaffen sind, wie die beiden von uns gebrachten.

An unsere verehrl. Abonnenten!

Wie wir mit Genugtuung feststellen können, haben in Erkenntnis der überaus schwierigen Lage, in der die Presse, ganz besonders aber unser Fachblatt gegenwärtig sich befindet, sehr viele unserer verehrten Leser der in Heft 5 zum Ausdruck gebrachten Bitte um Nachzahlung eines Betrags für das 4. Vierteljahr 1922 entsprochen. Sie trugen auf diese Weise dazu bei, die durch die beispiellose Teuerung im vergangenen Vierteljahr entstandenen ungeheueren Mehrausgaben, für die jegliche Deckung fehlte, wenigstens etwas zu verringern. Wir danken den Freunden unseres Blattes herzlich für dieses verständnisvolle Entgegenkommen und bitten diejenigen, die mit der Zahlung noch im Rückstand sind, um freundliche Ueberweisung auf unser Postscheckkonto Stuttgart 2417 Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".

* * *

Einbanddecken zur „Neuen Musik-Zeitung"

können wegen der allzu hohen Selbstkosten — z. Zt. nicht weniger als 700 Mark — bis auf weiteres nicht mehr geliefert werden.

Schluß des Blattes am 14. Dezember. Ausgabe dieses Heftes am 4. Januar, des nächsten Heftes am 18. Januar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 8

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich: in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn Mk. 500.—, nach der Schweiz Frs. 4.—, nach Holland fl. 2.—, nach Amerika $ 1.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 1000.—. Einzelhefte Mk. 85.—, nach dem Ausland besonderer Preis. / Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und durch die Postämter im Inland. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich Mk. 596.—, nach Ungarn Mk. 740.—, nach der Schweiz Frs. 4.40, nach Holland fl. 2.20, nach Amerika $ 1.05, nach dem übrigen Ausland Mk. 1240.— einschließlich Versandgebühr. Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis f. die viergespaltene Zeile Mk. 30—, im Kleinen Anzeiger Mk. 25—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 300.—.

Betrachtungen über Rhythmus.

Von Hans von Wolzogen.

I.

Rhythmus kennt und nennt man in Musik und Dichtung. Weder vom musikalischen noch vom dichterischen Rhythmus als solchen will ich hier sprechen, nur einige Betrachtungen anstellen, inwiefern Rhythmus in Dichtung musikalischer Art, in Musik dichterischer Art sein möge. Mit dem Worte Art soll bezeichnet sein, was sonst Element genannt wird: das Ursprüngliche. Das Ursprüngliche des Rhythmus wird im Tanze gefunden; Tanz ist aber von Musik nicht zu trennen. Auch wenn keine Musik dabei „im Spiele" ist, fehlt doch ihr ursprünglicher Ausdruckstrieb nicht, wie er sich äußert im Lärm des Händeklatschens und Fußaufstampfens oder im Freudenschrei, dem Juchzer der Tanzenden. Diese Begleitungen der Bewegung sind rhythmisch, geben dem Tanze den Rhythmus an, ja, sie müssen als mehr denn bloße Begleitung gelten: sie sind Ausdruck des zum Tanze treibenden Dranges selber. Das aber ist nichts anderes als das ursprüngliche Musikalische, oder auch: der Ursprung der Musik. So darf man sagen, daß Tanz und Musik ihre Verbindung im Rhythmus haben. Tanz ist recht eigentlich musikalische Gebärde, aber Musik auch tönender Tanz. Beides sind ursprüngliche Ausdrucksweisen für den menschlichen Drang, Lebensgefühle zu äußern, ohne eine andere, nach außen hin gerichtete Absicht. Dichtung kommt erst später hinzu, indem der begriffbildende Verstand die Gefühlsäußerung bestimmt und deutet. Dies beginnt etwa mit der ersten Umbildung des Juchzers zum Worte. Wenn sozusagen das Juch! zum „Jakchos" wird, oder aber weiterhin zum „Jo" das „Bakche" sich gesellt, so hat die Phantasie schon mitgesprochen. Eine bestimmte Vorstellung eines göttlichen Wesens, darin sich die Freude verkörpert, ist zum bezeichnenden Worte, zum Namen, geworden. Der Anfang der Dichtung! Der Name selber bedeutet ja meist eine Eigenschaft, etwas, was von jenem göttlichen Wesen ausgesagt wird. Wird der Jakchos-Bakchos als „Lyaios" bezeichnet, so ist es als Sorgenlöser angerufen, was ursprünglich wiederum Eines ist mit dem Gliederlöser im Tanze. Die zum Tanze gelösten Glieder aber bindet der Rhythmus neu, zu einer höheren Ordnung, einer Regel, welche dann sich auf dem geistigen Gebiete des Wortes wiederholt als Bindung des Rufes im Namen. Mit der Namengebung als Eigenschaftsbezeichnung beginnt nun das Spiel der Erzählung vom Gotte. So lange diese sich aber noch nicht vom Tanze löst, ist sie nicht episch, sondern urdramatisch, Mimos. Ja, noch ehe sie in dieser Weise zu Worte kommt, ist sie als Pantomime: stumme Dichtung. In ihr herrscht der Rhythmus noch ursprünglich musikalisch. —

Von hier ab entwickelt sich die Dichtung in zwei Grundformen, der lyrischen und der epischen. Das Mimische, als das Urdramatische, liegt beiden zu Grunde. Es wirkt in ihnen fort als das Rhythmische. Der lyrische Rhythmus bleibt tanzgetreu, der epische schließt sich dem erzählenden Worte, der Rede an. Daher ist in der Lyrik mehr Musik, noch Musik, während die Epik ihrer so weit entsagt, daß sie schließlich auch den Rhythmus verliert und ganz Prosa wird. Der Verlust des Reimes ist dabei Nebensache; denn im Grunde ist der Reim nur eine besonders betonte Abteilung der rhythmischen Regel. Man hat von der noch rhythmischen Epik wohl den Eindruck der größeren Regelmäßigkeit, des gleichmäßigen Flusses, wie ihn der Hexameter so deutlich darbietet. Aber dies ist nur wieder die Nebensache. Auch die Lyrik hat ihre bindende rhythmische Regel, wenn auch bei größerem Wechsel der Formen, in welchen sie sich äußert. Sie folgt darin dem Gebote des Gefühles, des musikalischen Gehaltes in ihrem Ausdruck, wogegen die epische Regel nur dem, vom ursprünglichen Ausdrucksdrange ganz abgelösten, ruhigen Fortgange der Erzählung dient. Wenn der Epiker seine Dichtung beginnt, weiß er genau, in welcher Form eine solche Erzählung zu geben ist; die rhythmische Regel wird ihm von außen, aus dem Gebrauche, zugewiesen. Beim Lyriker entsteht sie jedesmal aus demselben ursprünglichen Drange des Gefühles, dem der erste Tanz und der erste Gottesanruf entsprungen war. Jeder Dichter weiß, daß der Rhythmus schon vor dem eigentlichen Gedichte da ist. Er ist das Erste, was gedichtet wird, in gewissem Sinne: der Vater der Worte. Die Mutter ist das Gefühl selbst, künstlerisch ausgedrückt: die innere Musik. Sowie ich eine Vorstellung, einen Eindruck auf die Phantasie, mit dem Gefühle erfasse, oder auch: sowie mein Gefühl die Phantasie zur Erfassung eines Eindrucks beseelt, und ich dem Drange folge, diese innere Erfahrung zu äußern, so ist auch schon der Rhythmus gegeben, von innen aus dem Gefühle heraus vorgebildet, in welchem die Aeußerung erfolgen soll, ja, muß. Der Rhythmus ist hier also eine von innen gegebene Regel, eine Notwendigkeit, in welche sich das freie Gefühl des Dichters selber versetzt. Als Gefühlsausdruck ursprünglich musikalisch, wird er in jedem Falle, je nach dem Charakter des Gedichtes, gewissermaßen neu „komponiert". Es ist kein ruhig hingleitender Fluß, in den der Dichter hineinsteigt, um sich von ihm wie Arion tragen zu lassen, sondern eine in ihm selber springende Quelle, aus welcher er sein Gedicht schöpft, wie einen frischen Trunk der Hippokrene, oder sagen wir deutsch: des Mimirborns.

Hier wird es sich empfehlen, erst einmal die Bedeutung des Wortes Rhythmus selbst in Betracht zu ziehen. Das griechische Hauptwort wird abgeleitet vom Handlungsbegriffe rû, die wir im Zeitwort rheô, rhein, „fließe, fließen" vor uns haben. Also der Fluß, der uns eben als Bild des Rhythmus diente. Curtius weist in seiner griechischen Etymologie mit Recht darauf hin, daß es wohl der Wogenschlag des Meeres gewesen sein möge, welcher den Griechen gerade das Fließende im Rhythmischen als Bezeichnungsausdruck wählen ließ. Der Schlag hat daran mindestens so viel Anteil als wie die Woge. Man könnte nach dem Vorherbemerkten nun sagen: die Woge, die eigentliche Flußbewegung, sei mehr dem epischen Rhythmus gleich, der Schlag dagegen gehöre dem lyrischen an. Damit würde wiederum stimmen, daß dieselbe Wurzel rû außer dem Flusse auch die Kraft zum Ausdruck bringt, insofern von ihr Worte wie rhymê und rhômê im Sinne von Drang und Stärke abgeleitet werden. Dies bringt uns auf die Betrachtung dessen, was im Rhythmus die Betonung bedeutet: den Akzent. Rhythmus ist eben nicht nur gleichmäßig geregelter Fortlauf, sondern ganz wesentlich, vom ursprünglichen Tanze her, „akzentuierte" Bewegung, durch Betonung, Hochton, unterbrochenen Fortlauf — unterbrochen d. h. eigentlich beherrscht. Der Hochton sagt: so will ich es haben; ihr andern Töne ordnet euch mir unter, werdet zu

„Senkungen“! Wenn dies zur unabänderlichen Regel wird, wie im epischen Verse, so verliert der Hochton seine Herrscherbedeutung, er unterliegt selber der Macht der Gewohnheit. Hebungen und Senkungen wechseln mit einander in der ruhigen Folge einer Wellenbewegung, welche kein Windhauch, geschweige ein Sturm unterbricht, gleichviel, ob der Inhalt der Dichtung geruhig oder stürmisch ist. Ganz anders beim lyrischen Gedicht! Wenn es da stürmt, aus der Gefühlstiefe des Dichters hervor, so hebt sich auch der Wogenschlag des Rhythmus zu Wellenbergen der Betonung, der Vers wird scharf akzentuiert, der Hochton wirkt königlich, despotisch, alles beugt sich ihm. Auch das kann, oder wird gewöhnlich, für das betreffende Gedicht wieder Regel werden, wenn es durchaus der Ausdruck einer einheitlichen Empfindung ist, was in reiner Lyrik meist der Fall sein wird. Aber immer bleibt die Oberfläche bewegt von der ursprünglichen Tiefkraft der inneren Regung. Es kommt bei einem guten Gedichte dieser Art gewiß nicht zur Eintönigkeit; es steht niemals so fest und schroff da wie ein Fels, sondern bleibt seelenvoll bewegt wie das Meer, mindestens wie ein rieselndes Bächlein; wenn sein Urheber nur ein Lyrikulus war. Ist er aber ein Pedant und Formalist, so behandelt er seine Lyrik episch und macht seine Verse zu Sklaven der starren Regel. Da schweigt alle Musik.

II.

Kommen wir nun zur dramatischen Dichtung, zum Wortschauspiel, so zieht sich die Lyrik wohl mehr und mehr zurück, ist aber doch niemals ganz daraus verschwunden. Schon daß unsere größten Dramatiker Schiller und Kleist bekennen, aus musikalischer Stimmung geschaffen zu haben, läßt uns glauben, die etwa vereinzelt erscheinenden lyrischen Stellen im Drama seien mehr als nur dichterischer Schmuck. Vom antiken Drama gar nicht zu reden, in welchem die Lyrik noch als das Ursprüngliche des Ausdrucks in dem ganzen kultisch-choralen Stile fortwirkt und damit eine Fülle von rhythmischem Leben in wechselnden Formen erzeugt, — auch das spanische Drama in seiner Blüte quillt noch über von lyrischer Poesie, die sich in eigenen Rhythmen ergießt, während auch schon der Grundrhythmus der „Trochäen“ musikalischer anmutet, als der uns geläufigere Jambus, welcher als der eigentliche Redeversfuß erscheint. So ist er vom antiken Trimeter einerseits zum französischen Alexandriner, anderseits zum englischen Blankvers geworden. Von diesen rhythmischen Gebilden nun zeigt der Alexandriner in seiner eintönigen Regelmäßigkeit mit der gleichen Halbteilung des Verses gewissermaßen nur noch das Gerippe einer lyrischen Form, die musikalische Seele ist ausgetrieben. Musik vermag sie allerdings auch hier wieder zu bringen, indem sie dem Rhythmus freiere Bewegung verleiht. Dagegen lebt in Shakespeares Verse, den das deutsche Drama seit Lessing übernommen hat, von vornherein ein freier dramatischer Wellenschlag, dessen reich bewegter Redewelt auch die häufig auftauchende volkstümliche Liederlyrik besonders vertraulich sich einfügt. Diese rhythmischen Freiheiten, wie trochäischer Verseinsatz, (spondäische) doppelhebige Worte, Nebenhebungen, unterbrochener Versfluß und übergangene Versabteilung, sind nun Sache des Vortrags: sie müssen sinngemäß zum Ausdruck gebracht werden. Hier also gelangt das Wort, die Rede, als Verständigungsmittel des Geistes, des „Intellekts“, zur maßgebenden Geltung. Man könnte sagen: der Rhythmus hat die Entwickelung durchgemacht vom Tanze zur Musik, von der Musik zum Gefühlsgehalt, von diesem zur sinnhaften Bedeutung des künstlerischen Ausdrucks. Geht man in unserer deutschen dramatischen Dichtung von Lessing und dem jüngeren Schiller aus, so muß man freilich bemerken, daß der Zusammenhang mit der mehr lyrisch beseelten antiken Dramatik zunächst gelöst erscheint. Es ist uns der französische Alexandriner dazwischen gekommen und damit schon eine Entseelung, welche aber der deutschen Natur auf die Dauer derart widerstrebte, daß sie, als sie sich im 18. Jahrhundert frischer, ursprünglicher wieder regte, lieber den Versrhythmus ganz aufgab und sich in prosaischer Rede äußerte. Als dann auch der künstlerische Sinn lebendiger ward, begann Lessing mit der Versabteilung dieser dramatischen Prosa nach dem Muster des englischen Blankverses, wobei sich noch sehr häufig jene willkürliche Verwischung der Versabschnitte durch darüber hin fortlaufende Rede zeigt, die wir auch noch in „Don Carlos“ finden: „Die schönen Tage von Aranjuez / sind nun zu Ende. Eure königliche Hoheit / verlassen es nicht heiterer. Wir sind / vergebens hier gewesen. Brechen Sie / dies rätselhafte Schweigen. Oeffnen Sie / Ihr Herz dem Vaterherzen, Prinz. Zu teuer / kann der Monarch die Ruhe seines Sohnes, / des einzigen Sohnes — zu teuer nicht erkaufen.“

Erst in der letzten Versreihe stimmt der Sinn, der Satz, mit der rhythmischen Regel zusammen; aber zugleich erscheint ein Beispiel der eigentümlichen Belebung dieser Regel durch den Absatz innerhalb des Verses, den der Vortrag sinngemäß hervorzuheben hat. Durchbrechen des Rhythmus durch eigene Betonung, verschobene Hebung, vermehrte Senkungen, vor allem durch trochäischen Einsatz, verbreitet sich über die ganze weitere Neuanwendung des fünffüßigen Jambus, den wir eben Blankvers nennen; z. B.: „Sie blieben selbst noch Mensch / Mensch aus des Schöpfers Hand. Sie fuhren fort / als Sterblicher — zu (–́⏑⏑⏑) leiden, zu (–⏑⏑) begehren, Sie brauchten Mitgefühl und einem Gott / kann man nur opfern — zittern — zu ihm (⏑⏑) beten!“ Oder im Wallenstein: „Strafbar (–́⏑̀) erschien' ich, und ich (⏑⏑⏑) kann die Schuld / wie ich's versuchen mag, nicht von (–́–́) mir wälzen; denn mich verklagt der Doppelsinn des Lebens / und — selbst der frommen Quelle reine Tat / wird der Verdacht, schlimmdeutend (–́–̀⏑) mir vergiften usf.“ — Am regsamsten ist die Freiheit der gesprochenen Rhythmik bei Kleist geworden, der noch ganz besonders die durchbrochene Rede, die Einschaltungen der Umstellungen von Satzteilen und Worten, liebt, wodurch der einzelne Vers gleichsam schon ein kleines Drama für sich aufführt, z. B. im „Homburg“: „Hochauf (–́–̀) — gleich einem Genius des Ruhms / hebt sie den Kranz, an dem die Kette schwankte, / als ob sie einen Helden krönen wollte, / ich streck' (–́–̀) — in unaussprechlicher (–́⏑⏑) Bewegung — / die Hände streck' ich aus, ihn zu (–́⏑) ergreifen, / zu Füßen will ich vor ihr (–́–̀) niedersinken, / doch — wie der Duft, der über Täler schwebt, / vor (–̀) eines Windes frischem Hauch zerstiebt, / weicht mir die Schar — die Ramp' ersteigend — aus, / die Rampe dehnt sich — da ich (⏑–́) sie betrete, / endlos (–́–̀) — bis an das (–̀⏑⏑) Tor des Himmels — aus usf.

Entscheidet bei dieser dramatischen Rhythmik also der Sinn, so mag man fragen: wo bleibt denn hier das Musikalische? Aber die Sprache selbst läßt uns aufmerken, welche bei der sinnhaften Rede von Betonung spricht. Woher kommt die Betonung, woher der Ton in ihr? Nur allein aus der Sinnhaftigkeit? Aus dem redenden Verstande? Der Verstand allein schafft doch auch nicht das Drama. Es ist Wortdrama, wohl, aber es wird darin nicht nur geredet, um eben zu reden. Schon, wo es ein Ueberreden gilt, tritt etwas anderes ins Spiel: der Wille. Leidenschaften, Gefühle, Willen sind es, welche den Wellenschlag des Dramas, ja, jedes einzelnen seiner Verse erzeugen. Der erhobene Ton, die zerrissene Rede, die ganze verschiedenartige Freiheit des Rhythmus, das ist Ausdruck eines dem Sinne zu Grunde liegenden, die Worte erst ans Licht des Verstandes treibenden Willens. Rein physisch ausgedrückt, dürfte der Wellenschlag des Blutes dabei wirksam genannt werden. Aber auch dieser ist ja doch nur Wirkung des Wellenschlages der Seele, den man kurz und gut als Willenschlag bezeichnen darf. Nach dem Rhythmus dieses Willenschlages findet die freie Beseelung des dramatischen Redeverses statt. Und was ist dieser selbe Willenschlag anders, als jene tief innere Regung menschlichen Seelenlebens, die ihren vollen und reichsten Ausdruck in der Musik erhält? Es ist wirklich das Musikalische in aller Kunst, vornehmlich aller redenden Kunst, welche als solche überhaupt rhythmische Kunst ist. Kommt doch selbst die prosaische Epik, die Erzählung, nicht ohne jede rhythmische Belebtheit aus (— nur, daß sie nicht zur Regel wird —), wo der Wille über den Intellekt das Ausdruck bestimmende Uebergewicht gewinnt. Man spreche sich nur einmal Goethes Worte aus „Wilhelm Meister“ laut vor: „Die Liebe lief mit schaudernder Hand tausendfältig über alle Saiten seiner Seele: es war, als wenn der Gesang der Sphären über ihm stille stünde, um die tiefen Melodien seines Herzens zu belauschen“. Ist das

nicht rhythmische Rede? Ja, ist es nicht Musik der Rede? Sogar der Stabreim hat sich dabei aus Urtiefen dichterischer Empfindung unwillkürlich wieder eingefunden. „Die Musik hörte auf“ heißt es unmittelbar vorher: „und es war ihm, als wär' er aus dem Element gefallen, indem seine Empfindungen bisher emporgetragen wurden“. Aber doch lebte die Musik in ihm fort, und als seine Gedanken wiederum „lieblich“ wurden, „wie die Geister der Dämmerung“, da brach der lyrische Quell in solchen „elementaren“ Rhythmen wie süße Musik hervor. — Was „wie Musik“ tönt, blüht aus musikalischer Wurzel.

III.

Ist gar der Dichter selbst Musiker, oder der Musiker Dichter, so wird das Musikalische in der Dichtung noch freier und deutlicher sich geltend machen. Dies zeigt sich jedem einigermaßen aufmerksamen Betrachter des Wagnerischen Dramas. Hier findet man die volle Herrschaft des Rhythmus über alle dichterischen Versmaße; er bestimmt die Form des sprachlichen Ausdrucks durchaus im musikalischen Sinne. Doch ist es bemerkenswert, wie erst allmählich der Dichter sich dem Musiker fügt. Ganz frei wird er erst im Stabreimverse; auch der Knittelvers der „Meistersinger“ gewährt dann reichere Bewegung. In den ersten Dramen, Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, versucht der Dichter noch die äußere Form des Blankverses, als des gewohnten dramatischen Versmaßes, wenigstens schriftlich festzuhalten. Er schreibt also in Jamben und teilt sie äußerlich nach fünf Füßen ab; aber ganz wie die ersten Jambendichter des Wortschauspiels beobachtet er dieses vorgeschriebene Maß schon nicht mehr, sofern er wirklicher Dichter ist, d. h. nicht nur Verse schreibt, sondern in dramatischer Sprache dichtet. Man denke nur an den Monolog des Holländers: „Die Frist ist um, und abermals verstrichen / sind sieben Jahr! — Voll Ueberdruß wirft mich / das Meer ans Land. — Ha, stolzer Ozean!“ usw. Oder an den Anfang des „Tannhäuser“: „Zu viel! Zu viel! O daß ich nun erwachte! — — „Die Zeit, die hier ich weil', ich kann sie nicht ermessen: — Tage, Monde — gibt's für mich / nicht mehr —“ usf. Wie diese Verse tatsächlich „gedichtet“ sind, sagt uns ganz deutlich ihre musikalische Form, ihre „Vertonung“. Wir können sie uns gar nicht mehr anders denken, als wie wir sie im Gehör haben, als melodische Phrase. Diese beruht aber auf der Rhythmik, welche sich von dem Versmaß völlig befreit hat. Uebrigens trifft man schon in obigen Versen auf eine weitere Freiheit des musikalischen Dichters: als er seine Worte zu singen begann, ward ihm aus dem „die hier ich weil'“ ein „verweil“, also eine Veränderung des Rhythmus aus musikalischem Ausdrucksstriebe. Aehnliche Fälle sind häufig genug: „Die Nachtigall / nicht hör' ich mehr“ steht geschrieben, aber der Musiker singt: „hör' ich nicht mehr“; oder: „und die ich in Stücke ihm schlug“, wird — für unser Gefühl nun einzig möglich: „und die ich ihm in Stücke schlug!“ Doppelt beachtenswert, wenn aus dem: „daß den Junker zu End' man hören muß“ durch rhythmische Umformung: „daß den Junker man zu End' hören muß“ der ausdrucksvolle, energische, wie auftrumpfende Zusammenstoß der zwei Hebungen wird. Solche neben einander scharf betonte Einzelsilben, die für die musikalische Phrase charakteristisch sind und zugleich den dichterischen Sinn besonders verdeutlichen, hat man z. B. auch in: „daß nichts davon ab—fallen muß“, „nur den Kopf — ab—hau'n“, „an—fleh' ich sein liebreich Gemüte“ (auch „sein liebreich“ ist rhythmisch frei betont); vergl. die doppelhebigen Wortbildungen: „Stadtschreiber, Spruchsprecher, Handwerker, Brautwerber, — Beckmesser“. Zu voller musikalischer Blüte erhebt sich die freirhythmische Betonung bei der besonderen Hervorhebung von einzelnen Worten, wo man deutlich hören kann, wie sich im dichterisch betonenden Sinn des Verses der musikalisch tönende Wille schon regt. „Dies Horn, dies Schwert, den Ring“ im „Lohengrin“ widerspricht geradezu dem Versmaße und gibt damit eben dem Sinne der Rede den zweifellosen Ausdruck der inneren, seelischen Bewegung, die zugleich auch in der Gebärde sich äußert. Das musikalische Drama im kleinsten Teile vollkommen! „Im Lenz wohl muß es so sein“. „Ist's mit dem Schwert nicht“, „ja, ich verstand gar nichts davon“ sind solch einzelne Betonungsfälle, die uns zeigen, wie der musikalische Ausdruck erst die volle Verdeutlichung, Versicherung, Berechtigung der rhythmischen Abweichung nach dem Sinne bringt. Was der Sprecher willkürlich dem Versmaße abzwingt, steht in der Sprache des Musikers, wie urerschaffen, als freies Naturgebilde da. Am einfachsten gibt sich die Sonderbetonung, bei Aus- und Anrufen, zumal in Versanfängen, wie: „Heil, König Heinrich, segensvoll mög' Gott bei deinem Schwerte steh'n“ — eine musikalische Phrase, welche eine merkwürdige rhythmische Verwandtschaft verrät mit Paminas: „Herr, ich bin zwar Verbrecherin, ich wollte deiner Macht entflieh'n“. Es sind die gleichen zwei vierfüßigen Jambenverse mit dem gleichen trochäischen Einsatz bei Vorantritt des einsilbigen, starkbetonten Anrufs; nur bemerkenswert unterschieden nach den Gegensätzen: „segensreich“ und „Verbrecherin“, auch „Gott“ und „wollte“ (Demut und Trotz), wogegen „Macht“ und „Schwert“ wiederum sich genau entsprechen. Solche Parallelen sind ganz lehrreich, und nicht nur unterhaltend, zu betrachten. Mir fällt eben ein, wie für die sehr beliebte, häufige Verteilung des dichterischen Verses in Einzelausrufe, oder auch scharf getrennt ausgestoßene Worte („Ich ruf's — du sag's — und grollten“ usf., oder: „wann endlich — wann — ach wann —“) u. a. ein hübsches Doppelbeispiel sich ergibt in Evas „O Sachs, mein Freund, du teurer Mann!“ und Homburgs: „Natalie! Mein Mädchen! Meine Braut!“ Wer, der nur etwas musikalisches Gefühl besitzt, empfände hierbei nicht den Drang der bewegten Rede zum musikalisch rhythmischen Ausdruck?

Von den eigentlich lyrischen Stellen des musikalischen Dramas, die ihren eigenen Rhythmus mitbringen, wie jedes lyrische Gedicht, sollte hier nicht die Rede sein. Die Betrachtung galt der Einwirkung des freirhythmischen Gefühls auf die durchgeführte, geschlossene Form des dramatischen Redeverses — als Blankvers, Stabreimkurzvers, Knittelvers, welche durch das Drama als große künstlerische Einheit gefordert und gegeben war. Nun wäre nur noch die Frage, ob man sagen dürfe: auch hier sei der Rhythmus das Musikalische der Dichtung, oder ob er nicht vielmehr das Dichterische in der Musik bedeute? Man ist stark versucht, dies anzunehmen, insofern als die besondere, freibewegte rhythmische Form des musikalischen Ausdrucks, der melodischen Phrase, wie man zu sagen pflegt, zurückzuführen ist auf den sprachlichen Sinn der Dichtung in dem betreffenden Verse. Ohne die Dichtung hätte der musikalische Rhythmus im Drama überhaupt nur etwa der Ausdrucksform der Pantomime zu entsprechen. So mag man immerhin aus Liebe zum Gegensatze dem Rhythmus als dem Musikalischen in der Dichtung ihn als das Dichterische in der Musik gegenüberstellen. Aber damit ist nicht ausgelöscht, was wir im Grunde auch der Dichtung und ihres rhythmischen Ausdrucks finden — herausfühlen mußten: jenes „aus dem Geiste der Musik“, dem die Tragödie ursprünglich entwachsen war. Es bleibt dabei, daß im Rhythmus, wie Tanz und Musik, ebensowohl Musik und Dichtung ihre gemeinsame Ausdrucksform haben. Mehr als das, nicht nur Form, überhaupt ihren Lebenswillen, ihr Leben. Im Rhythmus wird der künstlerische Wille lebendig und bildet lebende Künste. In den sogenannten „bildenden“ Künsten ist dieser Wille gebändigt, zu Stillstand gebracht, daher kein Rhythmus vorhanden. Eben darin besteht ihre besondere Bedeutung, ihre Größe. Er ist eine ethische Macht — Willensbändigung —, jedoch durchaus zur künstlerischen Form geworden; daher viele meinen: das sei die eigentliche wahre Kunst, und wenn der Rhythmus in sie fährt, sie lebendig werden, sich bewegen, tanzen, singen, sprechen, gar „aufs Theater geh'n“, dann gebe es nicht viel anderes als eine Art von Barbarei! Aber vergessen wir nicht, daß auch diese lebendige Kunst eine Willensbändigung und damit eine ethische Macht, nicht nur bedeutet, sondern in sich vollzieht, freilich nicht nur als äußere Kunstform, aber eben als erhöhte, ideale Lebensform. An Stelle des Nur-Kunstwerkes, des Aesthetischen, tritt der ganze künstlerische Mensch, das Reinmenschliche; und seine Seele, vor allen Bildern und in allem Lebenden dieser Kunst, ist das Musikalische, welches dem Leben (Willen) der Gebärde, der Stimme, der Rede den Rhythmus verleiht.

Der Johann Strauß des 17. Jahrhunderts.

Von Dr. Theodor Veidl (Prag).

Daß die Wiener auch schon im siebzehnten Jahrhundert ihre eigene Tanzmusik hatten, wußte man bisher nicht. Nun aber hat Dr. Paul Nettl, Privatdozent an der deutschen Universität in Prag, eine Auswahl von Tanzsuiten von Wiener Komponisten aus jener Zeit als neuesten Band der „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" herausgegeben, die das klar erweisen. Im Gegensatz zu den Suiten von Froberger, Muffat u. a. sind das keine stilisierten Tänze, keine Kammermusik, sondern wirkliche Gebrauchsmusik, die für die Tanzunterhaltungen des Wiener Hofes geschrieben wurden. Damals regierte Kaiser Leopold, der nicht nur ein großer Musikfreund, sondern selbst auch ein tüchtiger Komponist war, vorausgesetzt, daß auch wirklich alles von ihm herrührt, was unter seinem Namen erschienen ist. Unter seiner Regierung kam auch die Oper zu großer Blüte, da er es verstand, namhafte Komponisten an sich zu ziehen, z. B. Cesti, Draghi. Freilich lag wie damals überall in Deutschland der ganze Musikbetrieb in Händen der alles beherrschenden Italiener. Nur die Tanzmusik ließ sich der Kaiser lieber von heimischen Wiener Tonsetzern schreiben, das konnten ihm die Italiener offenbar doch nicht nach Wunsch und Gefallen ausführen. Selbst von den neumodischen französischen Tänzen wollte er nichts wissen, obzwar doch im übrigen alles Französische gerade damals Trumpf war. Einer war es vor allen, der des Kaisers Wohlgefallen in besonderem Maße sich erwarb: Johann Heinrich Schmelzer. Ein gebürtiger Wiener, wurde er frühzeitig Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle und brachte es bald zum Konzertmeister und Vizekapellmeister. Als solcher hatte er auch die Verpflichtung, die Tänze für die Hoffestlichkeiten [1] und die Ballette der Oper zu schreiben. Er war der offizielle kaiserliche Hofkomponist und wurde, wie es scheint, des Kaisers Vertrauter in musikalischen Dingen, sozusagen seine rechte Hand; er half ihm offenbar auch beim Komponieren. Ehe sich Schmelzer aber als Komponist einen Namen machte, war er bereits als Geiger berühmt geworden. Als endlich die Kapellmeisterstelle frei wurde, die bis dahin natürlich ein Italiener inne hatte, erhielt er auch diese, und so wurde er der erste deutsche kaiserliche Hofkapellmeister. Leider konnte er sich dieser glanzvollen Stellung nicht mehr lange erfreuen, denn er starb zwei Jahre später. Kaiser Leopold muß ihn wohl ungemein hoch geschätzt haben, denn er hat ihn sogar in den Adelsstand erhoben mit Prädikat und Wappen. Das blieb denn auch der einzige Fall, daß ein deutscher Musiker vom Kaiser geadelt wurde.

Schmelzer war der Johann Strauß seiner Zeit. Nicht nur, daß er dieselbe Stellung inne hatte wie der zweihundert Jahre Jüngere, auch in ihrem Schaffen zeigen die beiden eine auffallende Uebereinstimmung als typische Vertreter der Wiener Tanzmusik. Trotzdem ihre Kunst nur der leicht geschürzten Muse dient, wahrt sie doch immer eine gewisse vornehme Haltung. Das Merkwürdigste an Schmelzer ist, daß das eigentliche Wienerische, der Wiener Musikdialekt, bei ihm schon deutlich durchklingt. Zweifellos hat er von der niederen Wiener Volksmusik manche Anregung empfangen, die damals sicher schon in Blüte stand, aber nicht aufgezeichnet wurde, weil sie von seiten der gebildeten Musiker geflissentlich unbeachtet blieb. So sind wir nur auf ganz spärliche Quellen angewiesen, die aber doch einen deutlichen Fingerzeig geben. Wie in der Sprache ist auch in der Musik der Wiener Dialekt nur ein besonderer Fall des allgemeinen österreichischen. So ist Schmelzer der Erste, der das österreichische Element in die Kunstmusik einführte. Nach ihm war es dann Joseph Haydn, der des gleichen tat. Das eigentliche Wienerische finden wir aber erst bei Schubert wieder, und von ihm geht die Linie einerseits über Lanner zu Johann Strauß, anderseits über Bruckner zu Mahler. Einige Beispiele aus Schmelzers Tänzen mögen beweisen, daß die Wienerische Melodik schon im 17. Jahrhundert ganz unverkennbar ist:



Ein „Bauernmädel":



Arie des Hundt mit der latern:



Schmelzer starb 1680 im Alter von fünfzig Jahren wahrscheinlich an der Pest als europäische Berühmtheit und als vermögender Mann.

Von Schmelzers Persönlichkeit können wir uns aus einem von Nettl aufgefundenen Briefwechsel zwischen ihm und dem Fürstbischof von Olmütz ein ganz hübsches Bild machen. Diese Korrespondenz ist überhaupt nicht nur von musik- und kulturhistorischem Interesse, sondern auch sehr unterhaltend. Der hohe geistliche Herr wollte für seine Faschingsunterhaltungen gerne die Tänze haben, die am Wiener Hofe so sehr gefielen, aber offenbar noch nicht im Druck erschienen waren, so bediente er sich eines Mittelsmannes, der sie ihm herauslocken sollte. Dieser lud Schmelzer zum Mittagessen, aber Schmelzer zeigte sich vorerst sehr spröde und suchte sich unter sonderbaren Ausreden zu entziehen. Aber schließlich gelangte der Kirchenfürst doch ans Ziel seiner Wünsche, zeigte sich aber auch erkenntlich und belohnte den Komponisten mit zwei Cent Schmalz, wofür dieser sich hocherfreut bedankte. Besonders köstlich ist nun zu verfolgen, wie der Briefwechsel zwischen beiden immer reger und vertraulicher wird. So schreibt einmal Schmelzer an den Fürstbischof: „Das Ew. hf. gn. abermahl meiner Küchel gedenkhen lassen mit 6 Dosen schmalz, habe ich mich in unberthenigsten Gehorsam zu bedankhen. Weilen ich dan durch disen Succurs an faschingkrapfen kein Mangel zu besorgen habe, als hab ich gleich warmer aus der pfannen, so vor Ihr durchlaucht die Erzherzogin und zu den Diogenischen Opera gebachen worden, dero hf. gnaedigsten Audienz ein paar zu verkosten übersenden wollen, und so dise belieben (sintemalen doch bei mier die pfanne mues imer zu übergehalten sein) von allerley backwerkh meine unberthenigste schuldigkeit machen wollen." (Dazu bemerkt Nettl: Die Oper „La laterna di Diogene" wurde am 5. Feber 1673 aufgeführt, die Krapfen scheinen also schon etwas altbacken gewesen zu sein, denn der Brief ist datiert vom 31. Jänner 1674.) Darauf antwortete der Bischof: „Edelvester sonders lieber Herr Schmelzer! Die überschickten faschingkrapfen seind mir gar angenehm gewesen und seind allhier in aller fertigkeit verzehret worden . . . ."

[1] Darüber hat Nettl viel kulturhistorisch bedeutsames Material zutage gefördert, das auch Gegenstand einer eigenen Monographie werden soll unter dem Titel: „Wiener Barockfeste".

Wie aus dem Briefwechsel hervorgeht, scheint Schmelzer ein echter Wiener gewesen zu sein, redselig, leichtlebig, mit Sinn für Humor und Tischfreuden, keinesfalls aber liebedienerisch nach oben. Nettls Entdeckung dieses Altklassikers der Wiener Tanzmusik ist natürlich in erster Linie für die Musikgeschichte Wiens von besonderem Interesse.

Neues über den Musiker E. T. A. Hoffmann.

Von Dr. Erwin Kroll (München).

I.

Die 100. Wiederkehr des Todestages E. T. A. Hoffmanns (24. 6. 22) hat eine Reihe Veröffentlichungen über den Dichter gezeitigt und auch einiges Belangvolle über den Musiker zutage gefördert. Hoffmanns Beziehungen zu dem Schweizer Verleger H. G. Naegeli, die ich an anderer Stelle behandelt habe (Basler Nachrichten vom 25. Juni 1922), erfahren jetzt eine weitere, wenn auch noch nicht völlige Aufklärung durch zwei Briefe (vom 20. Mai und 23. August 1809), die Hirzel aus dem Nachlaß Naegelis veröffentlicht (vgl. Neue Züricher Zeitung Nr. 832, 1922). Nachdem es Hoffmann von seiner Plocker Einöde aus nicht gelungen war, den Schweizer Verleger zur Annahme seiner Klavierwerke zu bewegen, versuchte er einige Jahre darauf, während der trostlosen Berliner Hungermonate, die Beziehungen wieder anzuknüpfen; diesmal mit mehr Glück. Denn Naegeli honorierte die eingesandten Arbeiten und bestellte außerdem Klaviertrios. Als Hoffmann in Bamberg nach dem verunglückten Kapellmeisterdebüt etwas zur Ruhe gekommen war, schickte er Anfang Januar 1809 wieder eine Klaviersonate ein und fragte an, ob der Verleger außerdem Kanzonetten nach Art der von ihm bei Werkmeister (Berlin) erschienenen brauchen und ihm überhaupt den Vertrieb der von ihm verlegten Musikalien übertragen könne. Naegeli ging anscheinend auf den Kommissionshandel ein, bestellte Kanzonetten und anderes und sandte auch diesmal wieder ein Honorar. Die übersandte Sonate jedoch scheint nicht seinen Beifall gefunden zu haben. Wenigstens beklagt sich Hoffmann in dem ersten der von Hirzel veröffentlichten Briefe über des Verlegers „wegwerfendes" Urteil, entschuldigt den von Naegeli gerügten unspielbaren Klaviersatz damit, daß er ohne Besitz eines Klavieres alles am Schreibtisch komponieren müsse und verteidigt einen anderen angeblichen Fehler, die Wiederkehr des ersten Sonatenthemas in der verwandten Durtonart, damit, daß ihm gerade hier „ein Ideal höchster Einfachheit" vorgeschwebt hätte. Er bittet, wenigstens seine Sonate in b moll, wahrscheinlich eine der früher eingesandten, zu verlegen. Die von Naegeli gewünschten Kanzonetten hatte Hoffmann in der Zwischenzeit „in heitrer Künstlerstimmung" vollendet und nebst einem unlängst komponierten großen Miserere seinem Schreiben beigelegt. Er verfehlt nun nicht, Naegeli um Rat hinsichtlich der kontrapunktischen Behandlung dieses Werkes zu bitten und gibt zum Schlusse des erwähnten Briefes dem Wunsche Ausdruck, ein Exemplar der Teutonia, einer von Naegeli verlegten Rundgesängesammlung zwecks Verbreitung zugesandt zu erhalten. Anfang August machte er sich dann an die Komposition eines Trios für den Schweizer Verleger. Schon in Plock waren ihm Motive dazu durch den Kopf gegangen. Jetzt vollendete er das Werk, seine gelungenste Schöpfung auf dem Gebiete der Kammermusik, in wenigen Wochen (über Einzelheiten vgl. meinen Aufsatz in der Allg. Musikzeitung, Berlin, 23. Juni 1922). Naegeli scheint jedoch keine Lust mehr gehabt zu haben, Kompositionen Hoffmanns zu verlegen. Auf dessen Brief vom 25. August, dem zweiten der von Hirzel veröffentlichten, worin der Komponist das mitgesandte Werk als „Grand Trio" charakterisiert und den Verleger unter Hinweis auf seine trostlose Lage außerdem um Hilfe für seine Würzburger Pläne angeht, kam Ende Oktober eine ungenügende Antwort. Dann scheint Hoffmann Ende November die angebotenen Werke zurückerhalten zu haben, womit wohl seine Beziehungen zur Schweiz ein Ende hatten.

Von größerer Bedeutung sollte die zur gleichen Zeit mit dem Hause Breitkopf & Härtel angeknüpfte Geschäftsverbindung für ihn werden. Freilich verlief das auch hier angebahnte Kommissionsgeschäft im Sande. Aber wenn Hoffmann für Naegeli so gut wie nichts, für Härtel herzlich wenig absetzte, so erhielt er doch von diesem auf seine dringenden Bitten wenigstens einen schönen Flügel zum Vertrieb, ein Ergebnis, das ihm nicht gerade unangenehm gewesen sein wird. Nach vielem Hin- und Herschreiben gab er es übrigens auch hier schließlich als allzu unrentabel auf, weiterhin den Kolporteur zu spielen. — Ungleich folgenreicher gestalteten sich jedoch die Beziehungen zu Rochlitz, dem Herausgeber der von Härtel verlegten „Allgemeinen musikalischen Zeitung" in Leipzig. Mitte Januar 1809 hatte Hoffmann ihm zum ersten Male von Bamberg aus geschrieben und von seinen getäuschten Erwartungen berichtet. Er fügte die Novelle „Ritter Gluck" im Manuskript bei und fragte an, ob Rochlitz diese sowie weitere Aufsätze und vielleicht auch Rezensionen kleinerer Werke brauchen könnte. Der Herausgeber scheint eine gute Witterung gehabt zu haben; er sagte umgehend zu, bedang sich aber — vor allem wegen allzu scharfer Angriffe des Verfassers gegen das schale Berliner Musiktreiben und seinen unfähigen Kapellmeister B. A. Weber — gewisse Aenderungen aus. Den Wortlaut der Antwort Hoffmanns vom 29. Januar legt uns nun der unermüdliche Hans v. Müller (im 6. Heft der Berliner Zeitschrift „Der Feuerreiter") vor. Sie zeigt den devoten Sinn des literarischen Anfängers. Nur hat Hoffmann freilich die dem etwas vorwitzigen Rochlitz hier gestatteten Aenderungen nachträglich durchaus nicht gebilligt.

Als Stammgast der „Rose" lernte er im Jahre 1811 den durchreisenden C. M. v. Weber kennen. Die Beziehungen beider Künstler zueinander habe ich hier schon früher behandelt (vgl. 42. Jahrgang 1921, Heft 21, S. 336 ff.). Ihr späteres Zusammentreffen in Berlin vor der Aufführung des „Freischütz" hat durch den Dichter Rudolf v. Beyer eine poetische, anscheinend auf eigenem Erleben beruhende Darstellung gefunden, die Rudolf Schade jetzt veröffentlicht (vgl. Germania, Berlin, Nr. 376, 25. Juni 1922). Sie berührt vor allem sein eigentümliches Verhältnis zu Spontini. — Hoffmanns Oper „Undine", die Weber kurz vorher begeistert gepriesen hatte, ist, nachdem sie Pfitzner schon vor längerer Zeit liebevoll gewürdigt und im Klavierauszug herausgegeben hatte, jetzt nach mehr als 100 Jahren in Aachen wieder aufgeführt worden. Damit ist auch der Musiker Hoffmann wieder zur Diskussion gestellt, der in diesem Jubiläumsjahre auch mit seinen kleineren Vokal- und Instrumentalschöpfungen (z. B. den 4 Klaviersonaten, dem Harfenquintett, dem Klaviertrio und den Julia-Duetten) hier und dort Aufführungen erlebt hat. Einige seiner Werke sind jetzt sogar verlegt worden; z. B. die cis moll-Sonate im Dreimaskenverlag (München), die Julia-Duette im Inselverlag und das Textbuch der „Undine" bei Reclam. Eine große Ausgabe der Klaviersonaten bringt der Erlanger Privatdozent Gustav Becking heraus, der sogar eine Vorlesung „E. T. A. Hoffmann als Musiker. Prolegomena zur musikalischen Romantik" ankündigt.

Es ist Georg Ellingers, des ersten Hoffmann-Biographen und Herausgebers der bisher besten Hoffmann-Ausgabe unbestreitbares Verdienst, zum ersten Male sämtliche ihm erreichbaren Kompositionen Hoffmanns besprochen zu haben. Inzwischen sind eine Reihe weiterer Werke wieder aufgefunden, z. B. das E dur-Trio, die Oper „Aurora", das Melodram „Saul" und ein auf einen Tieckschen Text komponiertes „Jägerlied", das die Pr. Staatsbibliothek Berlin gelegentlich ihrer Hoffmann-Ausstellung unlängst herausgab. Da auch die neue Biographie Walter Harichs trotz trefflicher Einfühlung in alles Dichterische bei der Beurteilung des Musikers im Grunde über Ellingers Ergebnisse nicht hinauskommt, so wird eine erneute, die Resultate der musikalischen Forschung berücksichtigende Würdigung des Komponisten ein immer dringenderes Bedürfnis. Die meisten seiner Werke sind uns

erhalten. Außer den Jugendopern „Die Maske“, „Scherz, List und Rache“, „Der Kanonikus von Mailand“, dem Melodram „Dirna“, der Schauspielmusik zu „Tassilo“, ferner einigen Klaviersonaten, kleineren Vokal- und Instrumentalwerken und einem Requiem dürfte nichts von Belang verloren gegangen sein. Ob, wie Paul Stefan behauptet (vgl. das Hoffmann-Heft des „Feuerreiter“ S. 205), wirklich noch Kompositionen Hoffmanns versteckt seien, bedarf erst des Beweises. Auf jeden Fall erfordert die eigenartige Zwit'erstellung des Musikers noch eingehende Forschungen, und diese werden sich hauptsächlich auf seine Beziehungen zum zeitgenössischen Opernschaffen (vor allem zur französischen Spieloper und zum deutschen Singspiel, dann natürlich auch zu Gluck und seiner Schule und zu Mozart) zu richten haben. Ich kann Ellinger nicht beipflichten, wenn er jetzt in einem, seine Ansichten zusammenfassenden Aufsatze über den Musiker sagt, in der Musik zur „Undine“ sei so gut wie nichts vom eigentlich romantischen Charakter zu spüren (vgl. das Hoffmannheft der „Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins“, Nr. 7, 1922, S. 67). Es sei mir gestattet, auf meine ausführliche Darstellung im Juni-Juliheft der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ hinzuweisen, wo ich versucht habe, dem Musiker Hoffmann gerecht zu werden. Dort sind auch zum erstenmal die beiden Bühnenwerke „Saul“ und „Aurora“ kurz behandelt, die seit der Entdeckung durch den inzwischen verstorbenen Max Voigt unbeachtet in Würzburg lagen. Näheres über sie hoffe ich den Lesern dieser Zeitschrift gelegentlich einer Würdigung des Opernkomponisten Hoffmann demnächst mitteilen zu können.

Das Musikleben in Finnland.

Von Kapellmeister Robert Hernried (Mannheim).

So viele Nationen auch auf dem Erdball hausen, so sind es doch nur wenige, deren musikalisches Leben zum Gemeinbesitz der großen Kulturnationen geworden ist. Die großen Staaten Oesterreich, Deutschland, Frankreich, Italien und Rußland beherrschen nicht nur das Musikleben der Welt, sondern auch die meisten Musikwissenschaftler widmen sich in ihren entwicklungsgeschichtlichen Studien fast ausschließlich der Musikübung dieser Völker. Das englische Musikleben weist wenig eigene Züge auf.

Am meisten Interesse fand seit je noch die orientalische Musik. Der dem musikalischen Oesterreich zunächst gelegene Orient wurde am gründlichsten erforscht und Ungarn — gleichsam ein vororientalisches Land — übte nicht nur Einfluß auf große Künstler gleich Brahms, sondern zeigte in den letzten Jahrzehnten eine eigene Komponistenschule, die in ihrer Tonsprache freilich zumeist das nationale Element vernachlässigte.

Die Musik des fernen Ostens, deren originelle Tonarten zum erstenmale durch des Engländers Arthur Sullivan „Mikado„ nach Europa kamen, fand durch Giacomo Puccinis „Madame Butterfly“ teils weitere Verbreitung, teils revolutionäre Umgestaltung und übte auf das musikalische Schaffen der letzten fünfzehn Jahre eine bedeutende Wirkung aus.

Verhältnismäßig Weniges kam aus dem Norden, von den skandinavischen Völkern, zu uns und es mußten schon Tondichter ganz bestimmter Eigenart (gleich Edvard Grieg) kommen, um das Wesen nordländischer Musik den Mitteleuropäern näherzubringen.

Am wenigsten aber ist der Eigenwert finnischer Musik bekannt und man ahnte kaum, daß das Volk der Finnen, das rein politisch im großen russischen Reiche aufging, eine völkische und daher auch künstlerische Eigenart aufweise.

Weltkrieg und Revolution haben auch in jenem fernen Lande schlummernde Kräfte freigemacht. Das Nationalbewußtsein lebte auf und eine Frucht dieses nationalen Empfindens war ein monumentales Werk: „Finnland am Anfang des XX. Jahrhunderts“, das in Helsingfors 1919 im Auftrage des Ministeriums der auswärtigen Angelegenheiten von der finnischen Literatur-Gesellschaft gedruckt wurde. Es setzt sich zum großen Teile aus Aufsätzen zusammen, die in dem (damals abgeschlossenen) ersten finnischen Konversationslexikon enthalten sind und gibt wertvolle Aufschlüsse über Volk und Sprache, Geschichte und Staatswesen, Wissenschaft und soziale Fragen sowie die geistige Kultur Finnlands, unter letzterem Titel auch über die Entwicklung der Musik und des Theaters in diesem Lande. Einiges des in dem interessanten Werke Geschilderten sei, vermischt mit Erzählungen befreundeter Musiker, die in Finnland gewirkt hatten, hier frei nacherzählt:

Die ältesten Volksmelodien Finnlands stammen aus der Provinz Ostkarelien. Es sind Improvisationen, die — wie alle echten Volksmelodien — ein gehobenes Empfinden (des Schmerzes oder der Freude) zum Ausdruck bringen und sich somit teils als Klagelieder, teils als Jubellieder darstellen. Ihre Motive sind rezitativisch erfunden und werden im Liede frei variiert. Wie auf die deutschen, so hat auch auf die finnischen Volkslieder die kirchlich-katholische Melodik des Mittelalters mächtig eingewirkt. Später erst kamen Tanz- und Gesellschaftslieder hinzu, während an der Küste Seemannslieder sich verbreiteten, die jedoch englischer oder skandinavischer Herkunft waren. Die geistlichen Volksmelodien sind Varianten von Chorälen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts drangen Gassenhauer in die Volksmusik ein — ähnlich wie bei uns heute —, und verdrängten zum Teil die alten Volksweisen.

Die Volkstänze wurden anfangs auf der mit Pferdehaaren bespannten Zither, später auf der Geige oder Klarinette gespielt. Ihre Ausdrucksart und -form gemahnt teils an französische, teils an russische Tanzweisen des 17. und 18. Jahrhunderts.

Der geschichtliche Entwicklungsgang der finnischen Musik liegt ziemlich im Dunkeln. Erst seit dem Eindringen des Christentums erhielten sich Melodien, die den deutlichen Einfluß des gregorianischen Chorals zeigen. Die Reformation brachte die Verdrängung der lateinischen Sprache aus den Messetexten; diese wurden jedoch zumeist nur ins Finnische übersetzt und eine starke Befruchtung der nationalen Tondichtung war nicht zu verzeichnen. Die weltliche Tonkunst trat am frühesten mit mittelalterlichen Reigenmelodien deutschen oder schwedischen Ursprungs auf den Plan. Durch alte Kirchenbilder wurde man darüber belehrt, daß der Volksmusik als Hauptinstrument der Dudelsack (die Sackpfeife), die Geigen und Flöten dienten. Das älteste Hoforchester (des Herzogs Johann) in Abo hatte im Jahre 1557 die Stärke von — fünf Mann. Ein Jahrhundert später aber gab es in derselben Stadt schon eine Stadtpfeifer-Innung.

Während um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Abo das Wirken des ersten finnischen Orgelbauers Jaakko Rinkiläinen einen Aufschwung der Orgelmusik mit sich brachte, kann von einem eigentlichen Musikleben erst am Ende dieses Jahrhunderts gesprochen werden. Die Universität Abo hatte fortan einen eigenen akademischen Musikdirektor und eine Musikgesellschaft (Abo musikaliska sällskap) wurde gegründet, in deren Orchesterkonzerten 1804 u. a. auch Gesänge aus Haydns „Schöpfung“ aufgeführt wurden. Werke französischer Meister wie Grétry und Méhul, Werke Viottis und Abt Voglers „Hosianna“ finden sich in den Konzerten der jungen Musikgesellschaft. Dieselbe Zeit sah auch den ersten finnischen Komponisten: Bernhard Crusell (1775 bis 1838).

Mit der Verlegung der Universität nach Helsingfors (Helsinki) wurde diese Stadt der Mittelpunkt des musikalischen Lebens. Dort entstand anfangs der Dreißigerjahre des 19. Jahrhunderts die „Akademische Musikgesellschaft“, die regelmäßige Konzerte veranstaltete, an deren Vortragsfolge bereits Symphonien von Haydn und Mozart auftauchten. Bereits wenige Jahre nachher löste sich die Gesellschaft auf, wurde aber kurz nachher durch Neugründung der „Musikgesellschaft“ ersetzt.

Mit dieser Gründung begann erst das Nationale in der finnischen Musik einzusetzen. Zwei Deutsche waren es, denen diese Bewegung zuzuschreiben ist: der in Hamburg geborene Friedrich Pacius und der Danziger Richard Faltin. Beide fanden in Finnland ihre zweite Heimat und schöpften — besonders Pacius — in ihren Tondichtungen aus finnisch-nationalen Mo-

tiven. Durch ihre pädagogische Tätigkeit — Pacius lehrte an der Universität Helsingfors Musik und Faltin war Organist und Klavierpädagoge — erstanden Finnland heimische Tondichter, deren Werke sich von fremdländischem Einfluß immer mehr freimachten: Karl Collan, Filip von Schantz, Karl Moring und Gabriel Linsen.

Die finnisch-nationale Chor- und Orchestermusik verdankt ihren Aufschwung zwei Männern, deren Hauptwirksamkeit in die Achtzigerjahre des vorigen Jahrhunderts fiel: Martin Wegelius, dem Neuschöpfer finnischen Chorgesangs, und Robert Kajanus, dem Schöpfer des ersten modernen Konzertorchesters in Finnland. Für seine Tondichtungen zog Kajanus die Anregung aus dem finnischen Nationalepos Kalevala.

In dieser Zeit blühte nicht nur das Musikleben in Helsingfors auf (wo die Philharmonische Gesellschaft und die Musikgesellschaft gegründet wurden). Auch in der Provinz regte es sich allenthalben: Orchester wurden gegründet, Musikfeste abgehalten und (außer in Helsingfors) auch in Abo und Wiborg Organistenschulen errichtet. Wuchs gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Musikleben auch derart, daß europäische Musik immer mehr eindrang, so ward es dadurch doch seiner nationalen Eigenart keineswegs entkleidet. Im Gegenteil, sie begann erst recht aufzublühen, als in Jean Sibelius (geb. 1865) Finnland der erste nationale Tondichter von starker Eigenart erstand, der aus dem Geiste der alten finnischen Sagen schöpfte und dessen Ruf infolge der Originalität seiner Erfindung und seiner technischen Meisterschaft bis in die Kunstzentren Europas drang und das Interesse für die finnische Tondichtung teils erweckte, teils vertiefte.

Von den übrigen finnischen Tondichtern ist außer Armas Järnefelt und dem Opernkomponisten Selim Palmgren in Europa kaum einer sonderlich bekannt geworden. Berühmt aber wurden die Sängerin Aino Ackté, der Klaviervirtuose Sigrid Schneevoigt und der Dirigent Georg Schneevoigt. —

Wenige Jahre vor dem Weltkriege setzte die musikwissenschaftliche Arbeit in Finnland ein, indem in Helsingfors ein Zweigverein der Internationalen Musikgesellschaft gegründet wurde und die finnischen Volksmelodien unter Leitung des Universitätsprofessors Dr. Ilmari Krohn gesammelt und nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten geordnet wurden. Heute besteht in Helsingfors ein künstlerisch hochstehendes Konzertorchester (Dirigent Robert Kajanus) und ein Konservatorium (Direktor Erik Melartin). Nicht nur volkstümliche Musikkurse, sondern auch Volkssymphoniekonzerte bestehen — wie mir ein bekannter Orchestermusiker erzählte — schon seit vielen Jahren. Zu diesen strömt die ländliche Bevölkerung der Umgebung Helsingfors' in Scharen herbei und es ist erquickend zu beobachten, wie diszipliniert sich dieses „neue" Publikum benimmt. Die Symphoniekonzerte sind durchaus modern gehalten und gleichen denen vieler deutscher Städte.

* * *

Die finnische Bühnenkunst verdankt ihre Entstehung schwedischen Schauspielertruppen, fahrenden Komödianten, die im Lande umherzogen. Das älteste Theatergebäude (in Helsingfors) ist noch keine hundert Jahre alt. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts machte sich eine nationale Bewegung bemerkbar, die dann auch — geschürt und getragen durch die Begeisterung Frederik Cygnäus' — den Bau eines neuen Theaters im Jahre 1860 bewirkte. Drei Jahre später niedergebrannt, wurde es nach abermals drei Jahren neu errichtet. Reisende deutsche Wandertruppen ausgenommen, war bisher das Schwedische die Bühnensprache Finnlands gewesen. Die finnisch-nationale Bühne entstand erst durch die unermüdliche Tätigkeit Dr. Karlo Bergboms (1843—1906), der seit dem Jahre 1869 Theatervorstellungen in finnischer Sprache veranstaltete. Die Darsteller gehörten meist akademischen Kreisen an. Sogar an eine „große Oper" wagte man sich in diesen Liebhaber-Aufführungen heran: Verdis „Trovatore" wurde aufgeführt. Die Vorstellungen weckten helle Begeisterung und führten schließlich zur Gründung des Finnischen Theaters (1872). Gestützt durch einen vom Theaterverein gestifteten Fonds, sammelte Bergbom eine kleine Truppe und begann noch im Herbst desselben Jahres in Björneborg die erste finnische Spielzeit. Auch in Tammerfors, Wiborg und schließlich in Helsingfors wurde gespielt und später bereiste die Gesellschaft alle größeren Städte und Ortschaften Finnlands. Eines der ersten Mitglieder der finnischen Bühne, die Schauspielerin Ida Aalberg (Baronin Uexküll-Gyllenband) hat auch im Ausland Ruhm erworben.

Ein edler Wettstreit entspann sich nun zwischen Schauspiel und Oper. Die Finnische Oper, 1873 von Bergbom gegründet, lief als das sinnenfälligere Element zuerst dem Schauspiel den Rang ab, zumal ihr hochwertige Künstler erstanden. Ein Taumel ergriff das Publikum, in kurzer Zeit wurden dreißig Opern des mitteleuropäischen Spielplans aufgeführt und es kam bei manchen sogar zu fünfzigmaliger Wiederholung. Primadonna war damals die Mutter der zu Weltruhm gelangten Aino Ackté, Emmy Strömer-Ackté.

Nach wenigen Jahren aber machten sich finanzielle Schwierigkeiten geltend, der Opernbetrieb wurde passiv und mußte nach kaum sechsjährigem Bestehen eingestellt werden. Die kleine staatliche Unterstützung floß nun dem Schauspiel allein zu. Es nahm einen ungeahnten künstlerischen Aufschwung. Alle großen Klassiker wurden gegeben; Schiller, Goethe, Shakespeare, Molière, Calderon bildeten den Grundstock. Wertvolle Neuheiten von Ibsen und Björnson folgten und schließlich wurde das finnisch-nationale Drama durch Aufführung der Werke der heimischen Dichter Minna Canth, G. von Numers, J. H. Erkko und R. Kiljander gepflegt.

Erst 1902 erstand das Finnische Nationaltheater in Helsingfors, ein stattlicher Bau mit Fassungsraum für tausend Personen, der sein Entstehen zum größten Teile freiwilligen Spenden verdankt. Nun regte es sich auch in der Provinz wieder. In Ostfinnland war schon 1887 eine Wanderbühne unter dem Namen „Finnisches Volkstheater" entstanden. In Tammerfors ward nun eine ständige Bühne gegründet, die bald ein eigenes Heim erhielt, sowie — kurz nachher gegründet — eine Arbeiterbühne, deren Mitglieder Dilettanten waren. Eine „Volksbühne" wurde auch in der Hauptstadt Helsingfors gegründet.

Schwerer entwickelte sich das schwedische Theater in Finnland, da man seit je an die Gastspiele schwedischer Truppen gewöhnt war. Es blieb anfangs bei Gründungsversuchen, bis 1894 in Abo das erste ständige Theater schwedischer Sprache geschaffen wurde. Vier Jahre später entstand das Schwedische Volkstheater in Helsingfors. Erst seit der kurz vor dem Kriege erfolgten Gründung des „Schwedischen Theatervereins in Finnland" kann so recht von einer einheimischen schwedischen Bühne gesprochen werden. Denn erst durch diesen Verein wurden die heimischen schwedischen Talente soweit gefördert, daß auf die Gastspiele reichsschwedischer Gesellschaften verzichtet werden konnte.

* * *

1879 hatte, wie oben erzählt, die finnische Oper infolge finanzieller Schwierigkeiten ihren Betrieb einstellen müssen. Jahrzehnte hindurch blieb Finnland nun ohne eine nationale Opernbühne. Gastspiele italienischer und russischer Gesellschaften beherrschten den Spielplan und nur selten kam es zu einzelnen, von heimischen Kräften veranstalteten Opernaufführungen in finnischer Sprache. Die berühmte Sängerin Aino Ackté war es, die im Verein mit Edward Fazer im Jahre 1911 die „Einheimische Oper" (jetzt „Finnische Oper") ins Leben rief.

Zu einem eigenen Heim gelangte diese aber erst durch die Revolution, die die Auflösung des russischen Theaters mit sich brachte. Dessen Haus wurde von der Regierung der finnischen Oper zur Verfügung gestellt. Und der Neubau eines eigenen großen Theaters ist nur eine Frage der Zeit. An der finnischen Oper aber wirken eine größere Anzahl deutscher Musiker, an ihrer Spitze der ehemalige Dessauer Hofkapellmeister E. Mikorey.

Die Kunst hat kein Vaterland, alles Schöne sei uns wert, welcher Himmelsstrich es auch erzeugt haben mag.

C. M. v. Weber.

Deutsch-österreichische Künstlerbilder.

Von Prof. Josef Lorenz Wenzl.

Felix Weingartner.

In einsamer Größe steht die Persönlichkeit Felix Weingartners. — Unter den lebenden Deutsch-Oesterreichern durch seine hohe Intelligenz und Allgemeinbildung prädestiniert zum Cliquenchef, hat er nicht wie Schönberg den Trieb die Führung an sich zu reißen, was ihm ja in seiner hervorragenden Stellung leicht würde, er steht über den Cliquen. Dem das Schaffen Weingartners Ueberblickenden fällt schon am Notenbild die kolossale Stilverschiedenheit seiner Werke ins Auge. Weingartner hat nicht wie Schönberg, Schreker oder schließlich auch Kienzl ein Rezept, einen Schlüssel, nach welchem er konsequent seine Aufgaben löst, es ist vielmehr etwas Kosmopolitisches in seiner Kunst, sein Lebenswerk ist ein Spiegelbild der letzten krampfhaften Musikzustände und so vielleicht ein besseres Abbild seiner Zeit, als die einseitig-virtuose Technik des Richard Strauß. Und die Tonkunst eines Großen soll ja das Abbild der Geistesverfassung des Jahrhunderts sein in dem er lebt. Seine weitgehende Allgemeinbildung, seine immense Literaturkenntnis bewahrt ihn vor der grundlegenden Eigenschaft der Deutschen, der Verbohrtheit in prinzipielle Ideen. Es ist etwas Romanisch-Schmiegsames in ihm geblieben, ein Widerschein seiner südlichen dalmatinischen Heimat. Dieses durch die deutsche Erziehung überdeckte südliche Feuer gibt seiner Person als Dirigent und auch seinen Arbeiten eigenen Reiz. Wie ein Brennspiegel zog er die Ausstrahlungen des Musiklebens an sich, reproduziert aber dabei nicht in Klischeeform, sondern in originaler Weise. Er ist kein Suchender, kein Konservativer, sondern ein Zusammenfassender. In dem Sinne ein Zusammenfassender, wie es Mozart war, wenn der Vergleich nicht unpassend ist, der Deutscher, kehr um die Hand wieder Italiener, immer aber Mozart war. So fixiert er mit klarer wissender Hand die laufenden Fäden der Zeit und ballt sie zum Gebilde, das Ausdruck seiner Zeit ist. So spiegelt sich in seinen Werken der ganze große Kampf der nachwagnerischen Epoche Deutsch-Oesterreichs. Ein spekulativer heißer Mensch, der rastlos tastend vorwärts arbeitet. So kommt es, daß er nicht jedem in den Kram paßt. Er ist kein Parteigänger, aber auch kein Parteiführer. So ist er vielleicht der zeitgemäßeste Komponist dieser problemreichen ruhelosen Zeit. Bedeutender Literat, ist er sein eigener Librettist und als solcher von wahrhaft dichterisch ernst zu nehmender Qualität. Auch seine übrigen Schriften zeigen tiefsuchendes Denken. Das Shakespearesche Lustspiel „Der Sturm" hat seine bühnenerfahrene glättende Hand der deutschen Bühne neu gewonnen und mit einer reizvollen Musik umwoben. Der Schriftsteller Weingartner ist aber ein Kapitel für sich und es ist wirklich schwer, diesen vielseitig schaffenden Menschen in den Rahmen eines Artikels zu pressen.

Wir Deutsch-Oesterreicher freuen uns, diese ragende Gestalt in unserer Mitte zu haben. Möge seine Individualität hier ihre reichen Fähigkeiten ausstrahlen, sei es als Dirigent, sei es als Komponist, als welchen wir Weingartner gern öfter hören wollten, denn er ist einer jener seltenen Dirigenten, die ihr Podium nicht als Sprungbrett ins Lande des Komponistenruhmes benützen. Der wechselseitigen Ruhmesversicherung der großen Kapellmeister steht er ferne. So schreitet er geräuschlos seinen Weg nach aufwärts, ein aufrechter Mann. Ohne Lakaienbücklinge vor dem modernen Getue, ohne engherziges Verharren im Ueberwundenen geht er verschlungene, aber eigene Wege, voll von Höhensehnsucht, so ganz ohne Schielen nach dem goldenen Kalb — voll Höhensehnsucht, das ist es. . . . .!

Vom „Genesius", dem breiten Prunkgemälde aus der Zeit der Christenverfolgungen, noch im Banne Richard Wagners stehend, bis zur „Dorfschule", dem neuesten futuristisch angehauchten Einakter, eine stete Entwicklung aus realen Faktoren, kein Hineinplantschen in ausgedachte Prinziptechnik. Das Genesius-Drama, in der tiefgehenden Reinheit seines Stoffes weit das übliche Kinoschauerlibretto überragend, zeigt von seinen Tannhäuserrezitativen in den ersten Szenen bis zum veristisch anmutenden Schluß einen harten Kampf gegen die Rieseneindrücke Wagnerscher Kunst. Und Weingartner behält seine Persönlichkeit. Von Akt zu Akt löst er sich selbst aus dem edlen Stoffe hervor, so daß die Wagner-Technik in den Schlußszenen nur mehr als belanglose Grundierung für die festen Striche Weingartnerscher Melodik wirkt. Genesius ist das formell geschlossenste Werk unter den Dramen Weingartners. Die Trilogie nach Aischylos' „Orestes" stellte Weingartner wieder vor eine neue Aufgabe, galt es im Genesius dem Parsifal und Tannhäuser zu entgehen, so war hier die Schwierigkeit, eine den überlebensgroßen griechischen Gestalten adäquate Technik zu finden. Ein sicheres Stilgefühl ließ Weingartner weder Nibelungengriechen noch veristisches Salonheldentum schaffen, über wuchtigem, an Gluck mahnenden Orchester steht eine schwerdrückende rezitierende Singstimme. Es ist ein Werk im Quaderbau, mit der kompositorischen Spachtel gemalt, rasselnde Violinfiguren über dicken, fast schwerfälligen Bläsergebilden! Wie Steinpyramiden stehen die drei Werke, eines neben dem andern, drückend und machtvoll in seltsamer Klarheit. Die Art, wie Weingartner die griechische Welt sieht, ist eine stilisierte, von Richard Strauß grundverschiedene. Auf der Basis seiner humanistischen Bildung, beeinflußt von seinem subtilen Zeit- und Formgefühl, mied er ängstlich das Modernisieren der Gestalten, während Richard Strauß in die antiken Körper moderne Seelen voll Nervosität und Hysterie pfropft. Interessant ist, wie beide Komponisten die Gestalt der Elektra zeichnen. Hier die kühle, stilisiert, mit festen Konturen gezeichnete Griechin, dort eine Elektra, verzerrt, ein hysterischer Weibsteufel. Weingartners Gestalten stehen im Milieu! Sie sind nicht retuschiert.



Felix v. Weingartner.

Die Stilsicherheit, welche Weingartners Werke auszeichnet, zeigt sich ebenso in seiner feinsinnigen Kammermusik, wie auch in den symphonischen Dichtungen. So findet sich das Frappierende, daß in den neuesten Werken, den beiden Einaktern: „Die Dorfschule" und „Meister Andrea", zwei ganz verschiedene Stilrichtungen zutage treten. Die Dorfschule ist über ein original-japanisches Drama gearbeitet. Das Gräßlichste, was über die moderne Bühne noch ging ist diese erschütternde Tragödie eines aus Patriotismus unschuldig abgeschlachteten Kindes. Es ist als Werk eines großen Künstlers zu bewundern, daß es Weingartner gelungen ist, diese Ausgeburt asiatischer Gedankenwelt mit Musik so zu übermalen, daß sie gemildert unserer Gefühlswelt näher kommt. Die nervenreißende, auf ganz kleinen Raum gedrängte Handlung liegt über einer veristisch-futuristischen Orchesterwelt, einem scheinbar unentwirrbaren Tongewebe, das

aber bei näherer Betrachtung ein Klangbild voll Schönheit und charakterisierender Farbe gibt.

Leider verbietet der beschränkte Raum, auf dieses seltsame wie eine giftige Blume schillernde Werk näher einzugehen. Ebenso kann hier nicht „Meister Andrea" besprochen werden, ein Werk voll neuartiger Reformen. Ein Lustspiel nach Geibel mit Dialog, einer populären Serenade, einer veritablen Koloraturarie! Der Versuch einer großzügigen Reform, deren Besprechung wir anderorts versuchen werden.

Alles in allem, in Weingartner sehen wir den feinsten Kopf.

* * *

Nur ein völlig geklärter, reiner Charakter, eine in sich abgeschlossene Natur wird erfolgreich Massen beherrschen, und das nur dann, wenn zu dieser inneren Vorbedingung die äußere der Mitteilsfähigkeit kommt.

Unter den Beherrschern von Massen, dem Könige, der in nebelhafter Ferne durch seine Schranzen Majestät suggeriert, dem Volkstribun, der mit dem Schlagwort der Stunde den Mob an sich zieht, dem Dichter, der in stiller Stube in aller Ruhe sein Sprachnetz webt und auswirft — unter allen Massenbeherrschern hat der Dirigent die komplizierteste Aufgabe, eine Aufgabe voll tückischer Widerstände.

Zwischen zwei oppositionelle, ihm widerstrebende Welten ist sein Podium gestellt. Vor ihm der moderne riesenhafte Orchesterapparat, subtil und empfindlich, mit den nervösen von der Tagesfron abgehetzten Musikern, hinter ihm das indolente, skeptische Publikum, bereit grundlos hochzuheben und ebenso grundlos wieder mit den Füßen zu zertrampeln.

So kämpft der Dirigent einen Kampf, der sich, wie jemand richtig sagte, täglich erneuere, in dem einer unterliegen müsse, entweder das Publikum oder der Autor. Den Chok eines eventuellen Debacles hat der Dirigent auszuhalten.

Hundert und mehr Individualitäten muß er mit Blick und Gebärde, ohne Möglichkeit des Wortes, zu einem Wesen schweißen, das in jedem Augenblick ein anderes Gesicht und einen anderen Charakter zu zeigen hat.

Ein Regulieren, Zurückhalten Uebereifriger, Antreiben Säumiger, ein völliges Hingeben, Insichversinken und wieder ein nüchtern-klares Ueberlegen dessen was not tut — das ist Dirigieren.

Dabei ist eine bis ins Selbstlose gehende Unterordnung unter das zu interpretierende Werk mit Erhaltung der eigenen Individualität zu einen. Wie nahe liegt da die Versuchung, sich selbst als Zweck des Ganzen zu fühlen, das Werk als Folie für die eigene Person zu mißbrauchen.

Das hebt nun Weingartner meilenhoch über die üblichen Pultvirtuosen, über den dreimal gerissenen Kapellmeister, daß er über und gleichzeitig in dem Werke steht.

Der alles militarisierende preußische Geist hat für solche Dirigenten das Wort Generalmusikdirektor. Nun, Weingartner trägt diesen langatmigen Titel mit Recht, er ist General, durch und durch Musik und Direktor, wenn er am Pult steht. Wie ein Hintergrund ist er, auf dem sich des Werkes Zeichnung hervorhebt! Mit dem ersten Schlage der hocherhobenen Hand tritt er vor und gleichzeitig wieder hinter das Kunstwerk zurück. Aus ihm scheinen die Tonfluten über das Orchester in den Saal zu strömen. Er ist Motor und Leitung in einem. . . .

Das ist die eine Seite von Weingartners Dirigierkunst, daß er zu dozieren versteht, ohne lehrhaft zu sein, daß er nur tatsächlich Erlebtes, nicht Erheucheltes gibt, und so in einer erfrischenden Natürlichkeit reproduziert, die sich in seiner jünglingsschlanken, wie aus dem Podium gewachsenen Dirigentenfigur widerspiegelt.

Die andere, ihn zum Weltdirigenten stempelnde Eigenschaft ist seine enorme Anpassungsfähigkeit.

Es gibt Wagner-Dirigenten, blondbebärtete Herren mit der feierlichen Bayreuthgebärde; es gibt Mozart-Dirigenten mit Rokokobewegungen, mit beweglichem linkem Fuße à la Johann Strauß, durch und durch voll appetitlicher Zierlichkeit; es gibt wieder glattrasierte, mit hysterischen Handgebärden überflüssig beredte, visionäre Gesichter schneidende, verzückt sich verbeugende Neutöner. Das alles ist Weingartner nicht. Er haßt die Gebärde, die der Gebärde wegen da ist, er besitzt kein System von Bewegungen, die ihm gut stehen. Aus dem Werk, das ihn anspricht, entwickelt er sich stets aufs neue die Welt seiner Gebärdendynamik. Er vermeidet die Arroganz der Modedirigenten, den beleidigenden Taktschlag, der dem Publikum zu sagen scheint: „Du verstehst ja doch nicht, was ich dirigiere", eher liegt in seinem Ausdruck in solchen Fällen: „Laßt mich nur, ich bring's euch näher". So kommt es, daß Weingartner immer Weingartner ist, sich gar keine Mühe gibt, Rokoko, personifizierte Teutonik, italienischer Furioso zu sein. Ihm ist der Geist, nicht die äußere Mache das Wesentliche. Das ist die Stärke, der Ruf Weingartners, daß er wie kein Zweiter die Art des Komponisten gibt, ohne Theater zu spielen, davon gar nicht zu reden, daß er in der Mechanik des Reproduzierens nie danebengreift, es sich nicht einfallen läßt, Mozart mit Wagner-Gebärden, Wagner mit Puccini-Feuer, Puccini mit Beethoven-Wucht zu bringen. Ueberhaupt Beethoven. Die gang und gäbe Dirigenten haben für die Meister eine feststehende Formel. Beethoven ist personifizierte Wucht, Philosophiemusik, ganz Kraftnatur, die sich gegen das Schicksal stemmt, von dem versöhnend-stillzufriedenen, heiter grinsenden, sonnenklaren Beethoven, den uns Weingartner bei aller Betonung des Titanenhaften zeichnet, wissen sie nichts.

Aus Mozart, den sie wieder zu einem leichten Causeur, einen spielerisch Tändelnden gemacht haben, zieht Weingartner das Leid der tiefen Seele ans Licht.

So könnte man noch lange darlegen, wie Weingartners Dirigentenarbeit der traditionellen Note entbehrt, wie er das Innere des Komponisten aufdeckt und so das Konzert vom angenehmen Ohrenschmaus zum Erlebnis gestaltet. Daß er die Maske, die ein mieses Literatentum und akademischer Sammeltrieb den klaren Seelen unserer Meister andozierte, herunterreißt, sei ihm gedankt.

Daraus resultiert Weingartners persönliches Verhältnis zu seinen Orchesterleuten. Es liebt ihn das kritische, obstinate und doch wieder so schmiegsame Vollblutorchester der Wiener Philharmoniker, sie wählen ihn stets aufs neue als Präsidenten, diese kluge Demokratenrepublik. Sie lieben seine Art, weil er ohne Schablone dirigiert, weil er die Musiker nicht Montag zu Titanenblasen, Dienstag zu Rokokomusiziererln, Mittwoch zu verschleppten Halben in Weiheklängen zwingt, sondern ihnen an Stelle der üblichen Schablone tiefinnere Seelenkunst entlockt, und so den Menschen aufdeckt, der hinter dem Werke steckt.

Wenn ihm das hier angedeutete, maßlos Schwierige wieder einmal voll gelingt, dann leuchtet das Orchester, die gleißende Pracht der philharmonischen Streicher über den süßen Klängen der unvergleichlichen Bläser, die uniforme Gebärde des konventionellen Orchestergetriebes sinkt und so wird das Wort Beethovens zum Wahrwort, daß Musik höhere Offenbarung ist als alle Philosophie.

So zwingt der Mensch Weingartner durch den Dirigenten Weingartner das Orchester und durch dieses wieder das Publikum, totgehetzte Meisterwerke neu zu hören — aus dem Aeußeren ins Innere zu hören.

Chopin als Lehrer.

Von Sophie von Adelung.



Im Jahre 1847 machte sich Frau von Harder, Deutschrussin in Petersburg, mit ihrem 14jährigen Töchterchen, Marie, auf die weite, weite Reise per Post nach Wien, um dort den berühmten Meyerbeer, an den sie empfohlen worden war, wegen der musikalischen Ausbildung ihres äußerst begabten Kindes zu Rate zu ziehen. Meyerbeer prüfte das junge Talent, riet aber entschieden, nicht nach Weimar zu Liszt zu reisen, wie Frau von Harder erwartet hatte, sondern zu Chopin nach Paris: dieser sei der einzig richtige Meister, um die, fürs Zarte und Innige angelegte Begabung der jungen

Marie auszubilden. Die Fahrt nach der französischen Hauptstadt war weit, und schweren Herzens machte sich die mit irdischen Gütern nicht eben reich gesegnete Witwe nochmals auf die Reise. Zwar äußerst müde, aber glücklich, langten Mutter und Tochter in Paris an, wo sie in einem bescheidenen Gasthof unweit Chopins Wohnung abstiegen.

Ich habe das Folgende alles aus dem Munde der liebenswürdigen, hochbegabten Marie selbst gehört, die ich im Jahre 1880 in Petersburg kennen lernte, wo ich mit meiner Mutter und Schwester den Winter verbrachte. Wir besuchten uns öfter, wie auch später, als sie mit ihrer Tochter nach Stuttgart kam, und freundeten uns trotz unseres Altersunterschiedes herzlich an. Sie war eine Frau von sprudelndem Geist und anmutigem Humor, und nie konnte man sich satthören sowohl an ihrem temperamentvollen, verinnerlichten und technisch vollendeten Spiel, wie an ihren Berichten über die kurze glückliche Zeit, wo sie Chopins Schülerin gewesen war.

Gleich am nächsten Morgen, nachdem Mutter und Tochter in Paris angekommen waren, schickte Frau von Harder Meyerbeers Empfehlungsschreiben an Chopin, von einem höflichen Briefchen begleitet, in dem sie den großen Meister bat, ihn mit ihrer Tochter besuchen zu dürfen. Dieser bestimmte Tag und Stunde, und hochklopfenden Herzens begaben sich beide in seine Wohnung. Chopin empfing sie, schien aber einen seiner unberechenbaren Tage zu haben, an denen er sich ganz seiner wechselnden Künstlerlaune hingab. Er warf einen Blick auf das schmächtige, den Kinderschuhen noch kaum entwachsene Mädchen, und sagte dann mit wegwerfendem Achselzucken: „Je ne donne pas de leçons à des enfants", womit er seinen Besuch als entlassen zu betrachten schien. Die tiefe Enttäuschung von Mutter und Tochter läßt sich denken. Stumm und blaß stand Frau v. Harder vor Chopin, und dieser, dessen gutes Herz den getanen Ausspruch schon zu bereuen schien, sagte: „Ich will aber eines für Sie tun. Kommen Sie in ein paar Tagen wieder zu mir" — er nannte Tag und Stunde — „da erwarte ich ein paar befreundete Künstler bei mir, dann mag Ihre Tochter uns etwas vorspielen, und wir wollen sehen, bei welchem der Herrn sie vielleicht als Schülerin eintreten kann."

Das war nicht vielversprechend, und unendlich langsam verstrichen Mutter und Tochter die Stunden bis zur bestimmten Frist.

Als erstes Stück hatte Marie Liszts „Fileuse" gewählt, da es ein Stück war, das ihre Fingerfertigkeit, ihren zarten und doch präzisen Anschlag vorteilhaft hervorhob. Atemlos, ihrer selbst kaum mächtig, spielte Marie, und nur ihrem sicheren Gedächtnis, ihrer Fingerfertigkeit und Taktfestigkeit verdankte sie es, daß sie selbst in dieser höchsten Seelenangst keinen Fehler machte, sondern eine Virtuosität an den Tag legte, über die sie später selber staunen mußte. Die Herrn, auch Chopin, horchten auf: sein Gesichtsausdruck war lebhaft und teilnehmend geworden. Nun verklang der letzte Ton, und einen Augenblick blieb es ganz still im Musikzimmer. Dann rief einer der Herrn: „brava!" und die andern taten es ihm nach. Aber Chopin sagte bloß: „Encore" und das gab der blutjungen Klavierspielerin Mut. Sie begann, ein anderes Stück zu spielen, eines, bei dem die Seele mitsang. Und wieder sagte Chopin bloß das eine kurze Wörtchen: „Encore!" als sie geendet hatte, und so spielte Marie ein Stück nach dem anderen, und zuletzt auch eine Komposition von Chopin, dem Meister des Klaviers. Dann stand dieser auf, kam auf das junge Mädchen zu, das bescheiden neben dem Flügel stehen geblieben war, und sagte: „Es ist gut; Sie können Dienstags und Freitags zu mir kommen und ich selber werde Ihnen Unterricht geben. Aber —" fügte er dann hinzu: „ich habe die Gewohnheit, mich für jede einzelne Stunde zahlen zu lassen, und zwar mit einem Louisdor. Vous le mettrez sur le piano, là, chaque fois".

Mutter und Tochter verabschiedeten sich und voll seligen Glückes gingen sie in ihren Gasthof zurück. Freilich, ein Louisdor, das war für die damaligen Begriffe ein ungeheures Geld. Und diesen Louisdor sollte die schüchterne Marie jedesmal vor den Augen des Meisters offen und unverhüllt hinlegen . . . Der nächste Tag war bereits ein Dienstag, und schon weit zuversichtlicher trat Marie zur bestimmten Stunde beim Meister ein. Sie legte ihr Geldstück auf die bezeichnete Stelle, der Unterricht nahm seinen Anfang und verlief für beide Teile sehr befriedigend. Chopin war zum Lehrer berufen: Ausdruck und Auffassung, Haltung der Hände, Anschlag und Pedal — nichts entging seinem scharfen Ohr und ebenso scharfen Auge; für alles hatte er die regste Aufmerksamkeit. Er war ganz bei der Sache und während der Stunde nur Lehrer, und nichts als Lehrer. Als sie vorüber war, sagte er kurz: „Vous pouvez revenir demain, à la même heure" und verabschiedete seine junge Schülerin. Glückstrahlend eilte Marie zu ihrer Mutter zurück, ihr von dem Erlebnis dieser ersten Stunde zu erzählen. „Vous pouvez revenir demain." — War das nicht ein unerwartetes, beseligendes Geschenk? Aber die Mutter erschrak. Schon die zwei Louisdor, die allwöchentlich zu entrichten waren, sie bedeuteten eine große Ausgabe für die unbemittelte Witwe; wie, wenn es dem großen Tonkünstler einfiel, Marie noch öfter zu solchen Extrastunden kommen zu lassen — woher das Geld dazu nehmen? Schließlich entschied die Mutter: „Einem Chopin kann man nicht nein sagen, und eine solche Vergünstigung ist ein hohes Glück, das man nicht ausschlagen darf."

So legte denn Marie am nächsten Tage, als sie zu Chopin kam, ihr Goldstück wieder auf den Flügel.

„Pourquoi cela?" fragte Chopin und wies auf den Louisdor.

„C'est . . . c'est . . ." sagte Marie verwirrt: „C'est, ce que vous m'avez dit de mettre là, Monsieur Chopin!"

Chopin griff nach dem Louisdor und steckte ihn ihr in die Hand, während er gütig sprach: „Wenn ich sage: ich werde Ihnen Dienstags und Freitags Unterricht geben, so haben Sie an jenen zwei Tagen das Geld mitzubringen. Sage ich aber, ‚revenez demain', so ist das meine Sache. Stecken Sie das nur ruhig wieder ein."

Tieferglühend ließ die junge Schülerin den Louisdor wieder in ihre Tasche gleiten, und so voll Beschämung, Dank und Rührung war ihr Herz, daß sie hernach nie mehr recht wußte, ob sie sich auch richtig bedankt hatte. Das war ja eine Güte, eine Großmut von dem berühmten Manne, dessen Zeit so überaus kostbar war, daß sie kaum daran glauben konnte!

Von da ab ließ Chopin die junge Marie tagtäglich zu sich kommen, und unter seiner sorgfältigen, unnachsichtlichen Leitung entwickelte sich ihr Talent mit staunenswerter Schnelligkeit. Er stellte allerdings riesengroße Anforderungen an ihr Können, vergaß oft, daß er nur ein halbwüchsiges, zartes Kind vor sich hatte und behandelte sie als ausgereifte Persönlichkeit. Sie mußte unermüdlich arbeiten, um seinen hochgespannten Anforderungen zu genügen, und während des ganzen Aufenthaltes in Paris gönnte sie sich kaum die allernotwendigste Zeit zum Ausruhen oder zu einem Gang ins Freie. Von einer Unterrichtsstunde zur anderen galt es, bald eine ganze Sonate durchzunehmen, praktisch wie theoretisch, und sie auswendig zu lernen, bald eine schwierige Harmonie-Aufgabe zu lösen oder technische Schwierigkeiten zu überwinden, um den ebenso gefürchteten, wie verehrten Lehrer am nächsten Tage zu befriedigen.

Chopin war damals, im Jahre 1847, bereits krank und sein Lungenleiden in stetem, wenn auch langsamem Zunehmen. Es kam nicht selten vor, daß er gar nicht in das Musikzimmer kommen konnte, wenn Marie am Flügel saß, sondern matt und angegriffen im anstoßenden Raume lag, dessen Türe nur angelehnt war. Dies hinderte ihn aber nicht, ihrem Spiele auch von dort aus mit der regsten Aufmerksamkeit zu folgen, und selbst aus der Entfernung, und ohne sie sehen zu können, entging ihm nicht das Geringste in ihrem Spiel. „Le quatrième doigt sur fis!" konnte er ihr zurufen: sein, auf die allerleiseste Modulation gestimmtes Ohr erkannte sofort am Ton einer jeden Taste, welcher Finger sie angeschlagen hatte — eine Zartheit der Empfindung, die man kaum fassen kann. Des Kindes Seele trank alle die Worte und Lehren des geliebten Lehrers begierig in sich; und vielleicht gerade, weil die Kindesseele noch so rein, so echt und schlicht empfindet, verstand sie ihn besser, als die vergötternden Salondamen des eleganten Paris, die ihm Weihrauch streute.

In den späteren Jahren, als wir uns kennen lernten und ich mit Entzücken ihrem Spiele lauschte, waren es vor allem

die Werke Chopins, die Marja Alexandrowna am geistvollsten, innigsten und vollendetsten wiedergab. Ich habe ihn weder früher noch später jemals so spielen hören, Auffassung und Wiedergabe dieses liebenswürdigsten aller Klavierkomponisten waren mir völlig neu. Ich hatte von meiner frühesten Jugend auf viel gute Musik genossen, war es aber gewohnt, Chopin als kapriziösen, rhapsodischen Tondichter aufgefaßt zu hören, der seine Zuhörer stets in Atem hält durch das Unerwartete, Bizarre seiner „himmelhochjauchzenden, zu Tode betrübten" Klänge. Hier war nichts von alledem. Fast schlicht, aber mit einer unendlich anmutig-liebenswürdigen Grazie gab Marja Alexandrowna den berühmten Polen wieder, dessen ganzes Nervensystem in einziges, großartiges Saitenspiel gewesen zu sein scheint. Alles Launenhafte, Berauschend-Sinnliche trat bei ihr völlig zurück, und das leichte Geranke, das sich wie zartestes Filigran um seine Schöpfungen schlingt, wollte sie nur als Zierat behandelt wissen. Da war nichts von dem Gesäusel, dem Geistergehauche, dem urplötzlichen Wechsel der Tempi, das ich von Konzertsälen her kannte und das sich an Chopins Werke angehängt hat. Sieghaft klar und in sich zusammengefaßt traten allein die wunderbaren Melodien hervor, wie ein herrlicher Schwanengesang des allzufrühe dahingeschiedenen Meisters, während das Beiwerk, anmutig, leicht und mit staunenswerter Technik vorgetragen, eben bloß Beiwerk blieb, ohne für sich eine ungebührliche Aufmerksamkeit zu verlangen.

Es kam das Jahr 1848 und mit ihm die Revolution. In Paris gärte es, und viele Fremde verließen die unsicher gewordene Weltstadt, in der die Unruhen täglich zunahmen. Aber noch blieb Chopin, und auch Frau von Harder und ihre Tochter hielten tapfer aus. Mehrere Male, so erzählte uns Marja Alexandrowna, habe sie, um zu ihrem Lehrer gelangen zu können, Straßenbarrikaden überklettern müssen.

Endlich verließ aber Chopin Paris, um nach England zu verreisen, und nun hielt die beiden Frauen auch nichts mehr dort. Eilig machten sie sich auf die lange Heimreise nach Petersburg. Ob sie wohl damals schon ahnten, daß Chopins Tage gezählt waren und er nur nach Paris zurückkehren würde, um dort zu sterben?

Walter Dahms: Die Offenbarung der Musik.

Eine Apotheose Friedrich Nietzsches.

Dieses Buch ist in der Stille des an Schönheiten so sehr gesegneten Berchtesgadener Landes, dort, „wo die Natur den Menschen wieder auf das richtige Maß der Dinge zurückführt", entstanden als leidenschaftlicher Protest eines „der seelenlosen Musikindustrie des deutschen ‚Geisteszentrums' glücklich und noch rechtzeitig Entronnenen" wider die Tendenzen, die das heutige tonkünstlerische Schaffen und seine vielfach zustimmende Bewertung von seiten der Kritik beherrschen. Der Verfasser sieht unter der fortschreitenden Politisierung und Proletarisierung der Massen die Künste dahingesiecht, verkünstelt und entartet, die Musik „Literatur" geworden, Geschwätz, Journalismus. Ernstes Suchen sei gewiß nicht zu leugnen, „aber die allgemeine Unproduktivität der Zeit hat auch die Phantasie des Musikers gelähmt. Wir erleben jetzt eine Pause zwischen zwei Ereignissen. Die Musik ward in ihrer modernsten Phase eine Angelegenheit der Großstadt. Man musiziert ganz unter sich, unter Intellektuellen, und freut sich seines ‚Fortschritts', während man durchaus nicht merkt, daß man den Boden unter den Füßen verloren hat und in Hirngespinsten lebt. Für die übrige geistige Welt ist all das vollkommen gleichgültig." Jedoch „die Großstadt herrscht nur so lange, wie sie die Macht hat, ihren Glauben an den allein seligmachenden Mechanismus zu verbreiten. Mit dem Erwachen des Mißtrauens, der gesunden Instinkte, ist diese Macht vorbei, und ein stärkeres, bodenständiges, in kulturellen Werten und Ueberlieferungen sicher verankertes Geschlecht schickt sich an, ihr die Gewalt zu entreißen." Wie auch auf anderen Gebieten, z. B. dem sozialen, die Schlagworte der jüngsten Dezennien zusehends wirkungsloser werden, weil sich von Tag zu Tag mehr ihr Utopisches enthüllt. Dieses Buch ist zudem ein Akt der Dankbarkeit des Verfassers gegen seinen Arzt, F. Nietzsche, der ihn den Weg der Genesung zu anderen, lichteren, höheren Zonen wies. „Da beginnt sich das Gesicht der Dinge zu verändern. Was von den daran Beteiligten mit ‚heiligem' Ernst betrieben wird, die Glorifizierung der musikalischen Impotenz und der Kampf um sie, erscheint als Groteske. Und in den Werken Bachs bis Chopins und der anderen Meister, die, losgelöst von allem Kleinlichen, Erbärmlichen und Unzulänglichen der Vermittlung, rein durch sich selbst auf den Menschen wirken, der die Geduld zur Tiefe gewonnen hat, erlebt man die Offenbarung der Musik." „In bezug auf die Erkenntnis der Bedeutung Nietzsches stehen wir am Anfang. Heute beginnt sich erst zu erfüllen und als wahr zu beweisen, was er vorausgesehen hat. Seine Gedanken tragen Frucht; sie wirken und wühlen in allem, was nach Vertiefung und Vergeistigung des Lebens und Lebensgefühls strebt." Daher durfte, ja mußte Nietzsche zum Kronzeugen herbeigerufen werden für die Auseinandersetzung mit der Musik überhaupt und der zeitgenössischen insbesondere. „Ich glaube an eine ganz andere Musik der Zukunft, an eine solche der Jugendlichkeit, der inneren organischen Notwendigkeit, der Schönheit und Form, die es sich erlauben darf, Tradition und Konvention zu ehren, weil sie das Neue als Geschenk der Natur in sich trägt. In solchem Sinne möchte ich das Wort Nietzsches von der Umwertung aller Werte auf die Musik angewandt wissen: Abkehr von der verstandesmäßigen, phantasie- und leidenschaftslosen Spekulation, Wiederaufbau und Neuschaffung der verschütteten und zerstörten Technik der Komposition und Bekenntnis zu den metaphysischen seelischen Kräften."

In diesen Sätzen ist das Programm vorliegenden, von der Nietzsche-Gesellschaft preisgekrönten Werkes deutlich ausgesprochen: fern von jeder, sich persönlicher Spitzen bedienenden Polemik durch ruhige, streng sachliche Darlegung der Grundelemente der Tonkunst, wie sie sich in einer schwierigen, langwierigen Entwicklung aus den physikalischen Gegebenheiten unter dem Einflusse der ihrerseits immer weiter verfeinerten menschlichen Psyche bis zur Höhe etwa eines Beethoven emporrang, die mit oder ohne Absicht seit geraumer Zeit vergessenen unumstößlichen Gesetze aller künstlerischen Produktion wieder in aller Erinnerung zu bringen und Punkt für Punkt aus Nietzsches, dieses grandiosen Instinktmenschen und daher geborenen größten Musikpsychologen des 19. Jahrhunderts, überreichen Aphorismenschatze den Beleg für die Richtigkeit seiner, die Heraufkunft einer gesünderen, schöneren deutschen Tonkunst befördernden Prämissen beizubringen.

Es ist undenkbar, im knappen Rahmen dieser Besprechung auch nur einigermaßen eine Vorstellung zu geben von der Fülle historischer Daten, feinsinnigster ästhetischer Bemerkungen usw., aus denen W. Dahms' lichtvoll ordnende Hand mit dichterisch schwungvoller Feder ein plastisches Gemälde entwirft, von den oft subtilsten, vielfältigen, engverschlungenen Weisen, in denen sich das Wesen der Musik immer reicher, herrlicher manifestierte, und von den zahlreichen „Stadien der Erkenntnis" — dies der Titel des 2. Hauptstückes —, die seit Sokrates bis auf Nietzsche und Kierkegaard zu durchlaufen waren, um dasselbe allmählich zu durchschauen. Im folgenden Kapitel wird mit geradezu kongenialem Einfühlungsvermögen Nietzsches musikalischer Werdegang Schritt für Schritt verfolgt und vor dem Leser in glänzender Deutlichkeit aufgerollt. Wobei sich die ungeheure Bedeutung dieser Kunst, welche wie ein roter Faden sein gesamtes Sinnen durchzieht, für diesen Denker enthüllt, der sagen konnte: „Das Leben ohne Musik ist einfach ein Irrtum, eine Strapaze, ein Exil." Diese hervorragende Analyse ist das Fundament alles Folgenden, die ausführliche, triftige Begründung dafür, warum just dieser Geist — die erstmalige Personalunion von Philosoph und Musiker in der Geschichte! — zum Schrittmacher und Räsoneur vorliegender Untersuchung erwählt wurde. In „Der Künstler und die Welt" wird das Porträt des wahren Genies im Gegensatz zu den „tragischen Hanswürsten", die ihm ehrgeizhungrig nachahmen wollen, in dithyrambischen, verklärenden Worten zu malen unternommen. Die „Die alten Ideale" benannten Seiten beschäftigen sich speziell mit der Entwicklungsgeschichte der Tonkunst, ihren den Wandlungen der Gesamtkultur parallel laufenden Stilperioden, wobei nachgewiesen wird, daß selbst die neuesten Formen und Ausdrucksmöglichkeiten stets auf einige wenige tausendfältiger Triebe fähige Keime zurückzuführen seien. Es folgen Nietzsches bekannte Charakteristiken Bachs, Händels, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts, Chopins, Mendelssohns, womit wir bei der „Romantik" angelangt sind, deren Genesis im nächsten Abschnitte „Der Zaubergarten" erschöpfend und, wie es sich vom Biographen Schuberts, Schumanns und Mendelssohns wohl von selbst versteht, mit gründlichster, auch die zartesten psychischen Assoziationen nicht übersehender Sachkenntnis handelt. Wer den Verfall der Tonkunst in unseren Tagen erkennen und verstehen will, muß diese Ausführungen lesen, welche die ersten Weglängen derselben aufzeigen und ihre Fortsetzung im folgenden „Drama eroico" finden, dessen ausschließliches Thema die Bloßlegung der inneren Gründe für Glück und Ende von Wagners und Nietzsches Freundschaft bildet: Der Kampf der beiden entgegengesetzten Welten der Musik, der nordisch-verschwommen-sentimentalen und der südlichen, formvollen, naiven, der Vergangenheit mit einer helleren Zukunft. Noch aber ist letztere „gelobtes Land". Darüber belehrt das „Dies irae", welches im Anschluß an das unmittelbar Voraufgegangene die augenblickliche Zersetzung der Musik schildert, die zum bloßen Narkotikon für die Erschöpften herabsank. Schon Nietzsche fand den „modernen Künstler in seiner Physiologie dem Hysterismus nächstverwandt", was sich inzwischen noch in erschreckendem Maße potenziert hat. Die „interessante Häßlichkeit" wird entdeckt, aus deren ungeheurer Kakophonie die Hoffnungslosigkeit eines spricht, der nicht mehr zurück kann und auch nicht mehr weiter weiß". Sollte die Wiedererweckung der Gesangskultur nicht der Punkt sein, von dem aus eine Renaissance der Musik einzig und allein ihren Anfang nehmen kann?" frägt W. Dahms. Die Antwort gibt das anschließende, hochbedeutsame Kapitel „Der große Stil" mit dem Ausblick auch auf

eine geläutertere Daseinsführung, auf deren Boden die Kunst, zu neuen Aufgaben gestählt und fern von mechanistisch-artistischem Spiel, das Seelenhafte wieder in erhabenen Formen wird ausdrücken lernen. Das Schlußkapitel versucht in weitesten Umrissen den kommenden idealen Musiker zu skizzieren, „der abseits vom Markte und Ruhme das neue Werk schafft, aus der Natur anstatt aus anderen Kunstwerken geschöpft, frei von aller Zweckhaftigkeit, getragen von der Religion der Freude, mit der Lust am Spielerischen, das vollkommenes Innehaben der geistig-technischen Grundlagen voraussetzt, ohne romantische Verschleierung, einfach, klar, dem großen Stile angenähert. Eine Musik der Gesundheit und Kraft, eine Apotheose der Schönheit als Aeußerung eines Gemüts, das von der Kunst wieder hedonistisch denken lernen muß. Eine Kunst für die festlichen Tage starker und freier Menschen."

Dieser, wie gesagt, kärglichste, nüchterne Inhaltsextrakt will nichts weiter, als die Gedankenlinie unserer „Offenbarung" andeuten, die zu schreiben und so zu schreiben unter den heute lebenden Musikschriftstellern wohl niemand außer W. Dahms fähig gewesen wäre. Nur die genaueste Kenntnis von Vergangenheit und Gegenwart berechtigt, Analogieschlüsse auf das Künftige zu ziehen, und wer von hypnotisierenden Schlagworten, von Reklame, Mode unbeirrt klar blicken, sich ein selbständiges Urteil bilden will, muß sich ihre 272 Seiten innigst zu eigen gemacht haben. Denn, gibt man selbst zu, daß auch Nietzsche nur ein sterblicher Mensch mit organisch bedingten Sym- und Antipathien war; daß er, der mit Gewaltsamkeit von seiner empfindsamen, mitleidigen, urromantischen Natur los wollte, manchmal übers Ziel schoß, besonders über die Romantik, der doch eben die Musik so unendlich viel verdankt, zu scharf, zu einseitig das Urteil fällte, daher es stets nur cum grano salis zu nehmen ist; daß er in einer Epoche lebte, die von den gegenwärtigen Existenzbedingungen und den daraus resultierenden Gedanken- und Gefühlsprozessen nichts ahnen konnte, demnach seine Meinungen bereits überholt sein könnten, so hat die Zeit ihm, der schon in nuce die ganze Gefährlichkeit und Folgenschwere, zu der sich ein Dekadenzsymptom aufzuschwingen vermag, dank seiner hellseherischen Sensibilität erkannte, dennoch fast in allem recht gegeben. Ist sich doch die ganze Menschheit bereits darüber klar, daß die Welt im Laufe der letzten zehn Jahre ein immer wüsteres Tollhaus wurde: und nur die Musik sollte von den Folgen dieser Entwicklung verschont geblieben sein? Die Sachwalter der Atonalität und verwandter radikalster Prinzipien werden es angesichts des Dahmsschen Buches schwer haben, im allgemeinen ihre Stellung zu behaupten. Denn hier geht es um Grundsätzliches, nicht um Detailfragen, in denen man unseren Jungen und Jüngsten gewiß gerne manche Eroberung zubilligen wird. Sollten jene aber besonders gescheit sein wollen und es als höchst unbequem ignorieren, d. h. totschweigen, werden sie durch diese Attitüde der Furcht erst recht die Schwäche ihrer Position urbi et orbi aufdecken bezw. sich selbst desavouieren. Also, meine Herren, Sie sind zur Diskussion höflichst eingeladen. „Die Aufgab' ist gestellt, kämpft um den Preis, und nehmet all' im voraus unsern Dank!" Emil Petschnig.

Einakter-Neuheiten in der Dresdener Staatsoper (12. Dezember).



Das Schaffen Paul Hindemiths, des 27jährigen Frankfurter Neutöners als Kammermusikkomponist ist besonders seit seinem Erfolge in Donaueschingen unbestritten. Auch Dresden lernte bereits Sonaten für Violine, Bratsche, Cello, alle drei mit anspruchsvollem Klavierteil, an Paul Arons zeitgenössischen Abenden kennen. Formale Meisterschaft und hervorragende Gestaltungskunst im neuzeitlichen Sinne sind als bestechende Vorzüge zu buchen. Ueber die musikdramatischen Arbeiten jedoch gehen die Meinungen auseinander, Beweis genug, daß man es hier mit einer frühreifen, hochbegabten Künstlernatur zu tun hat. Nach Stuttgart und Frankfurt brachte nun Dresden den gehaltvollsten und am wenigsten angefeindeten Einakter „Mörder, Hoffnung der Frauen". Oskar Kokoschkas gleichnamiges Drama, 1907 entstanden, hat 1917 im Dresdener Albert-Theater eine Aufführung vor geladenem Kreise erlebt. Es behandelt den urewigen Kampf der beiden Geschlechter und zeigt den „Mann" als Ueberwinder der „Frau", die ihn anfangs verwundet, dann aber ihren Trieben erliegt. Aus ihrer Schwäche gewinnt er die Kraft zu neuen Taten. Die sexuelle Frage in der Oper. Ein Wort reißt sich aus dem Dunkel der reichlich mystisch-problematischen Lyrik heraus ins helle Rampenlicht: „Gebären ohne Geburt!" Dieses Wort gleißt über der Dichtung, ohne sie begrifflich zu klären. Hindemith ging seinen eigenen Weg, der manchmal parallel dem des Dramas verläuft, zumal da, wo der Tonsetzer sich mehr an die Geschehnisse, als an den Text hält. Bis auf den zu Beginn des Schauspiels jäh aufbegehrenden Brunstruf der Blechbläser im Orchester idealisiert er das Stofflich-Abstoßende, das Brutale. Zugleich löst er als absoluter Musiker manches Rätsel der Dichtung durch diese „dramatische Symphonie" von großer Eindrucks- und Schlagkraft. Auch hier, wie in der Kammermusik, wird ihm das starke formale Können zum Heil, nicht zuletzt durch die gradlinige Stimmführung in den Monologen und besonders in den Chören! „Gefühl ist alles!" Wenn Hindemith, noch ein Stürmer und Dränger, versuchen wollte, diesem Urgesetze zu entrinnen, so würde ihm das vorbeigelingen. Im Gegenteil, der, wenn man will, feminine Einschlag des Gefühlsmusikers müßte, um den Sinn des Kokoschka-Dramas umzukehren, über den maskulinen des himmelanstürmenden Neutöners den Sieg davon tragen. Gewiß wollen wir Neuland suchen und fortschreiten in der Musik, aber unsere Kunst soll deswegen doch stets „hold" bleiben. Möge Hindemith bald seinen Dichter finden, der ihn zu den höchsten Höhen künstlerischen Schaffens führt, der ihm ein Buch schreibt, das seiner genialen Begabung entspricht. Dann wird er sich auch auf der Bühne zu voller Bedeutung ausleben und auswirken.

Ferruccio Busoni, längst ein gefeierter Meister am Flügel, ringt schwer um die Palme des Opernkomponisten. In seinen musikdramatischen Werken prunkt eine geistreiche Arbeit, ein überlegenes Ausdrucksvermögen, eine haarscharfe Kleinmalerei. Es fehlt leider die Knappheit der Szenenführung, um die melodischen Schönheiten zur schlagenden Geltung zu bringen. Das Spiel „Arlecchino", das schon in Zürich, Berlin und Stuttgart über die Bretter ging, hätte ein allerliebstes Operchen werden können. Schade, daß dem in feinen Strichen zeichnenden Dichter Busoni gegenüber der vielfach akademisch kühle, überfeinerte Musiker nicht gleichen Schritt hält. Immerhin ist es der Mühe wert, den „Arlecchino" durch Striche wirksamer zu gestalten. Kürze ist des Witzes Würze!

Der dritte im Bunde Igor Strawinski, der 1882 in Petersburg geborene Schüler Rimsky-Korsakoffs, der viel mit dem russischen Ballett (Karsowina, Nijinsky usw.) gereist ist, zeigt sich in der phantastischen Tanzpantomime „Petruschka" als rassiger Vollblutmusiker. Er ist nicht immer wählerisch in seinen Themen, doch gründet sich das Melos in der Hauptsache auf national-russische, teilweise auch auf Altwiener (Schönbrunner") Tanzlieder, die u. a. in den Puppenszenen und in einer elegischen Flötenstelle eindringlich anklingen. Zu bedauern bleibt, daß der gedankliche Inhalt der Pantomime ohne zwingende Not in die Breite gewalzt ist. Es handelt sich um den Liebesstreit dreier Puppen, denen ein Charlatan während des Karnevalsfestes Leben und menschliches Fühlen gegeben hat. Die Ballerina verschmäht den verwachsenen Petruschka, der von dem glücklicheren Mohren erschlagen wird. Während der Charlatan der Menge zeigt, daß es sich hier nur um eine Holzpuppe handle, erscheint Petruschkas Gespenst über dem Puppentheater und schneidet höhnende Grimassen. Wo das Tänzerische überwiegt, springt viel Reiz auf, da werden allenthalben die Sinne gefangen. Striche könnten auch hier nicht schaden.

Generalmusikdirektor Fritz Busch leitete die drei Einakter mit der ihm eigenen Hingabe und Sorgfalt. Er musizierte in organischer Wesenseinheit mit der Staatskapelle und ihren prachtvoll spielenden Einzelgruppen, wie mit den Künstlern auf der Bühne. Nur im zweiten Stücke hätte das Zeitmaß beschwingter sein müssen. Um die glänzend gelungene Inszenierung machte sich in den beiden Opern Spielleiter Georg Hartmann verdient, besonders im erstgenannten, straff gegliederten Werke. Kokoschka selbst hatte das unwirklich-wirksame, architektonisch prächtige Szenenbild und die Gewänder entworfen, bei „Arlecchino" und „Petruschka" waren Hasait, Pältz und Prof. Fanto die Gestalter der Bühnenbilder und Kostüme. Burg als „Mann" und Helene Forti als „Weib" schufen vorbildliche, kaum zu übertreffende Leistungen in „Mörder, Hoffnung der Frauen". Bei Busonis Stegreifkomödie war Staegemann der alles belebende Träger der Titelrolle. Neben ihm ragten Liesel von Schuch, Ermold, Lange, Schmalnauer und Büssel hervor. Den „Petruschka" hatte Frau Ballettmeister Susi Hahl in reicher, bunt bewegter Choreographie ausgestaltet. Sie legte mit Recht das Hauptgewicht auf die Spezialisierung der Tanzszenen, die den reizvollen Kern des umständlichen Drum und Dran der Strawinskyschen Pantomime bilden. Prof. H. Platzbecker.

Uraufführungen.

Franz Schmidt: „Fredigundis".

Uraufführung an der Berliner Staatsoper.



Als erste Uraufführung in der laufenden Spielzeit brachte die Berliner Staatsoper diese zweite Oper des durch sein früheres Bühnenwerk „Notre Dame" bekannten Wiener Komponisten heraus. Man hatte mit gutem Recht große Erwartungen an das Werk gestellt und auch von der Berliner Staatsoper angenommen, daß sie bei der Seltenheit von Uraufführungen in der Wahl besonders vorsichtig gewesen wäre. Um so schwerer wog die Enttäuschung, die man erleben mußte. Der Text, nach einem Roman von Felix Dahn, läßt die modernen Ansprüche, die man an eine Oper zu stellen gewöhnt ist, völlig außer acht; er erinnert in seiner Theatralik, seinem unbekümmerten, von jeder Motivierung unbeschwerten Aufbau an einen Opernstil längst entschwundener Zeiten und gibt mit seiner Zusammenballung grausamer Vorgänge dem Komponisten wenig Gelegenheit zu eigener, freier Betätigung. So war Franz Schmidt schon durch den Text gezwungen, sich eng an die Geschehnisse anzuschließen, und es waren

ihm hierbei infolge häufiger Wiederholungen ein und desselben Gedankens wenig Möglichkeiten zu einer farbenprächtigeren Ausgestaltung gegeben. Der Text behandelt den Lebensweg einer jungen, bildschönen Magd, die aus ihrer niederen Stellung zu der einer Königin emporsteigt und hierbei vor Grausamkeiten nicht zurückschreckt. So brutal und zugleich kitschig wie der Text, so gleichförmig ist die musikalische Ausgestaltung. Im strengsten kontrapunktischen Satze führt der Komponist die Stimmen, ohne daß es ihm möglich wäre, durch besondere Mischung der Farben Abwechselung oder gar gestaltende Kraft in seine Partitur zu tragen. Die erste Szene macht hiervon eine Ausnahme. Naturstimmungen, die leidenschaftliche Fredigundis und der jugendliche Landerich sind mit glücklicherer Hand musikalisch ausgestaltet. So bald aber das Wirken der Fredigundis in die Erscheinung tritt und sich Tat an Tat reiht, verfällt der Komponist in eine der monotonen Theatralik gleichgeartete, schwülstige Tonsprache. Schmidt schließt hierbei an seine früheren Symphonien an, deren letzte bereits durch ein Uebermaß an Instrumentation auffiel. Was aber für eine Symphonie noch möglich wär, ist für den dramatischen Stil hemmend und nicht geeignet Kontraste, Bewegung, Leben zu schaffen. — Die Darstellung wurde getragen von Elisabeth Klepner in der Titelpartie, der sie trotz der allein schon physisch fast unmenschlichen Anstrengung doch künstlerisch voll gewachsen war. Neben ihr ist Fritz Soot zu nennen, der seit dieser Spielzeit der Berliner Staatsoper angehört, dessen heller, klarer Tenor frische Töne für den Landerich und später weiche, ergreifende Töne für den Bischof fand. Die musikalische Leitung lag bei Fritz Stiedry. Am Schlusse der Aufführung machte sich leichter Widerspruch geltend, der jedoch von einem ehrenden Beifall bald bezwungen wurde. L. B.

* * *

Hermann Grabner: „Weihnachts-Oratorium".

Uraufführung aus dem Manuskript am 16. Dez. 1922 in Elberfeld.

Es muß als ein kühnes Wagnis bezeichnet werden, wenn ein moderner Tondichter es unternimmt, unserer Zeit ein Weihnachtsoratorium zu schenken. Könnte es doch nur einem Genie gelingen, für diesen gerade in seiner weihevollen Einfachheit so ergreifenden Stoff an Stelle unserer lieben, schlichten, ihm so verwandten Weihnachtsgesänge, die ganz aus den musikalischen Herzenstiefen des deutschen Volkes erwachsen zu sein scheinen, ein neues, „modernes" Gewand von gleicher Schönheit zu finden. Und dieser Komponist dürfte nicht angekränkelt sein von der inneren Zerrissenheit der Gegenwart, von ihrem widerwärtigen, ganz auf das Diesseitige gerichteten Treiben und von der grübelnden Zweifelsucht derer, die vergebens darüber hinausstreben. Eine solche Erscheinung wäre heute ein Wunder — wie die Weihnachtsgeschichte. Aber als ein noch größeres Wunder wollte es uns bedünken, wenn ein Tondichter unserer Tage es fertig brächte, vom heutigen Zeitgeist zu dem nur kindlich-gläubigen Herzen faßbaren Geschehen von Bethlehem eine Brücke zu schlagen. Hermann Grabner, der Reger-Schüler aus der Steiermark, und seine Textdichterin Margarete Weinhandt haben den Versuch gemacht. Es wäre unbillig, sie zu tadeln, daß er nicht gelungen ist; er konnte nicht gelingen. Die Dichtung gibt eine ganz einfache, scheinbar selbstverständliche Gliederung des Stoffes in drei Abschnitten: „Die Wandernden", „Die Suchenden" und „Die Seligen". Die Personen sind Maria, Joseph, der Engel und vier Hirten. Dem Chor fällt bald die Rolle des Erzählers, bald die des Betrachters, bald die der himmlischen Heerscharen und der anbetenden Gemeinde zu. Nach dem Einleitungschor, der auf die nach Bethlehem Wandernden hinweist, beginnt Maria in dichterisch wertvollen, der musikalischen Phantasie Anregung und zugleich Spielraum gewährenden Versen von dem ihr bevorstehenden Geschick zu sprechen, von ihrer Wonne und von ihrem Jubel, aber auch von ihrem Zweifel und ihrer Angst beim Anblick der „hellen Königsstadt", über der sie in großartiger Vision ein blutigrotes Riesenschwert gewahrt, wie es nach ihrem Herzen hin zuckt. Von dieser Erscheinung erfahren wir jedoch nicht durch Maria, sondern durch den Chor, der damit den ersten Teil packend, freilich etwas fremdartig abschließt. Es folgt nach zwei ruhigen Hirtenchören ein bewegterer Teil, der die Spannung der Hirten auf dem Felde und die Engelverkündigung bringt, während der letzte, wie der erste rein lyrisch gehalten, zunächst Marias Glück und Bangen noch einmal wiederholt, um dann Kinder, Männer, Frauen und Greise einzeln und gemeinsam Dank und Anbetung darbringen zu lassen. — So Schönes der Dichterin in ihrer poesiedurchtränkten Sprache vielfach gelungen ist, eine ungläubig zweifelnde Maria ist eine Unmöglichkeit.

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß die gefühlsstarke Lyrik des ersten und dritten Bildes Grabner stärker anregen mußte als die gedankliche Sprödheit und philosophisch sich gebende Unklarheit des zweiten. In den beiden Außenteilen sind ihm daher in den Chören zahlreiche prächtige Weisen von warmer und echter Empfindung gelungen. In der instrumentalen Untermalung dieser Sätze weiß er mit den einfachsten Mitteln duftige, zart hingehauchte Stimmungen von großer Eindringlichkeit zu schaffen. Allerdings zeigt sich auch schon hier der eigentliche Mangel des Werkes, die Vermengung verschiedener Stile. Einerseits wird man an Bachs und Regers Motetten erinnert, andererseits finden sich Eigentümlichkeiten der katholischen Kirchenmusik vor in der Vorliebe für unisono-Führung der Stimmen, für das Psalmodieren oder respondierende Behandlung des Textes. Der Schluß des ersten Teiles bringt einen ersten oder richtiger gesagt den Höhepunkt des Ganzen in der musikalisch einfachen, aber eben darum so machtvoll wirkenden Begrüßung der Königsstadt Jerusalem. Damit hätte der Komponist den ersten Akt schließen sollen. Denn die folgende Vision von dem in den Lüften hängenden „blutigroten Riesenschwert", die in der unerhörten Intensität des Ausdrucks ihresgleichen sucht, betont in ihrem grellen Realismus das Golgatha zu sehr und fällt dadurch aus dem Rahmen. — Die Rolle der Maria enthält reiche Schönheiten, aber es fehlt ihr und noch mehr dem Engel der Verkündigung der Zauber des Geheimnisvollen, das Visionäre. Grabner kompliziert da, statt zu vereinfachen. Was man im ersten Akt bei dem liebevollen Eingehen auf jede Anregung des Textes nur ahnte, wird einem im zweiten zur Gewißheit: in Grabner tritt zu der nicht immer gleich starken schöpferischen Intuition eine reiche, von scharfem Kunstverstand geleitete Erfahrung und ein namentlich in der modernen dramatischen wie instrumentalen Musik bewandertes großes Können. So wird er, der auch eine beschränkte Zahl von Erinnerungsmotiven in das orchestrale Gewebe einführte, zum Programmusiker. Das Feuer loht und sinkt zurück, der Wind weht. Wenn im Text „die todesbange Stunde" vorbei ist, müssen wir sie erst noch einmal erleben, um zum stillen Frieden der heiligen Nacht zu gelangen. Aber immer bleibt der Komponist auch hier der feinsinnige, echten Gefühls nie ganz entratende Musiker, der abgesehen von dem allzu sentimentalen Sehnsuchtsmotiv sich stets vornehm gibt und nie auf billige Wirkungen ausgeht. Daß er auch Humor besitzt, zeigt die köstliche Stelle, wo des Christkinds Augen zu einer lustigen Oboemelodie „sternenrein in die Welt hineinstaunen". Und noch eine letzte Eigentümlichkeit darf nicht unerwähnt bleiben, weil sie für das stilistische Tasten, für die innere Unruhe des Werkes bezeichnend ist. Grabner, dem so manche schöne, im Regerschen Sinn schlichte Weisen gelingen, ist im Grund gar nicht so modern kompliziert, wie er scheinen möchte. In der Angst vor dem Gewöhnlichen geht er entschieden zu weit und verfällt dabei manchmal ins Gekünstelte, am auffälligsten bei dem Wiegenlied der Maria.

Im ganzen haben wir es hier mit einem Werk zu tun, das eine Fülle interessanter, ja prächtiger Einzelheiten enthält, aber eben durch dieses Sichverlieren ins Einzelne die große Linie, den einheitlichen Grundton vermissen läßt. Dabei ist es zu verstehen und mit der Schwierigkeit der Aufgabe weithin zu entschuldigen, daß der Komponist im Ringen um einen neuen Stil es mit allen versucht hat.

Mit der Aufführung konnte er zufrieden sein. Hermann v. Schmeidel hatte sich mit vollem Eifer und schönem Erfolg für das Werk des Freundes eingesetzt und ihm eine in jeder Hinsicht würdige Wiedergabe zuteil werden lassen. Die ungewöhnlich schwierigen Chöre zeigten Klang und reichen Ausdruck (ein kleines Versehen am Anfang des 2. Akts störte kaum), das Orchester tat voll und ganz seine Schuldigkeit. Die sehr hohe Sopranpartie (das scheint jetzt Mode zu werden: nach Pfitzner und Braunfels nun auch Grabner!) hatte in Anna Stronck-Kappel, deren kristallklarer Stimme und meisterlicher Gesangskunst die Jahre fast nichts anhaben konnten, eine hervorragende Vertreterin. Die vier Männerstimmen fügten sich gut in den Rahmen. Mit den Künstlern wurde der Komponist und die Textdichterin herzlich gefeiert. Walter Seybold.



Stuttgart. (Konzerte.) Trotz den ungünstigen Verhältnissen wickelt sich der dieswinterliche Konzertbetrieb kaum anders ab als der vorjährige; was von jenem gesagt wurde, gilt auch für diesen. Viel Geschrei und wenig Wolle; und vor allem bei den Sängern immer der gleiche Hang zu althergebrachten Programmen. Am meisten darf man für die zeitgenössische Musik von den jüngeren Kammermusikvereinigungen erhoffen, zumal da die jungen Tonsetzer gerade auf dem Gebiet der Kammermusik heute ihr Bestes geben. Deshalb sind zwei neue Kammermusikvereinigungen (nicht als Mehrbelastung, sondern als notwendige Ergänzung unseres Konzertlebens) doppelt begrüßenswert: das Möckel-Trio und das Stuttgarter Streichquartett; in beiden steckt jener gute und einzig erfreuliche Geist echten Reproduzierens, das das Werk und nicht den Virtuosen in den Vordergrund stellt. Paul und Katharina Möckel haben sich durch ihre künstlerisch gediegenen und wertvollen Sonatenabende in kurzer Zeit aufs allerbeste eingeführt. Mit ihrem Triopartner, dem jungen Cellisten Münch, der technisch und tonlich ausgezeichnet nach der Vortragsseite hin noch mehr Kraft, Farbe und Charakterisierung gewinnen muß, boten sie an ihrem Einführungsabend Tschaikowskys wirksames Op. 50 und Schumanns wundervolles Es dur-Trio in tadelloser Gestaltung. In einem Sonatenabend stellten Möckels der prächtigen D dur-Violinsonate Paul Hindemiths eine eindrucksvolle Klaviersonate des Engländers Goosens und eine des Franzosen Florent Schmitt gegenüber. Da weiter Blick und anregende Vergleiche in der Kunst noch niemand geschadet haben, hätte man diesem für heutige Verhältnisse seltenen und lehrreichen Programm einige Zugkraft zusprechen können. Aber das liebe Publikum, das zwar weder französische Parfüms mit deutschen Gerüchen noch englische Stoffe mit

deutschen Ersatzgeweben, wohl aber Politik und Kunst verwechselt, blieb fern (oder ging ins Kino zu französischen und amerikanischen Films). So sei den Möckels für ihre Leistung wenigstens hier ausdrücklich gedankt. — Das Stuttgarter Streichquartett (Willy Kleemann, Otto Baumann, Hans Köhler, Hans Münch) führte sich mit Beethoven, Mozart und Hindemiths Quartett Op. 11 glänzend ein; Kleemann, ein vornehmer und intelligenter, dabei technisch hochqualifizierter Geiger hat sich mit den drei anderen Instrumentalisten, die als „Stuttgarter Kammertrio" seit langem eingespielt sind, ausgezeichnet zusammengefunden, so daß man dem Quartett eine gute und erfolgreiche Zukunft voraussagen kann; jedenfalls stand ihr Anfang unter einem sehr glücklichen Stern. Geistige Frische, rhythmische Präzision und schöner Klang blieben als erste, bedeutsame Kennzeichen haften. Wohl nirgends musiziert Hindemith so unbeschwert und sorglos wie in seinem f moll-Quartett, das als rechte Jugendarbeit noch nicht frei von Operneindrücken ist, aber doch in ausgeprägtester Form die kraftstrotzende melodische Erfindungsgabe und die bezwingende rhythmische Schlagkraft seines Urhebers zeigt. — Das Wendling-Quartett bot (auf der Durchreise), herzlich begrüßt, einen Beethoven-Abend; das Gewandhaus-Quartett brachte, ein wenig schwunglos neben Haydn und Brahms als Neuheit Ernst Tochs C dur-Streichquartett, das neben den vielverheißenden ersten und einen glücklich inspirierten Graziososatz zwei schwächere Sätze stellt und damit keinen geschlossenen Eindruck hinterläßt. Ungetrübten Genuß bot wieder das urmusikalische Spiel des Züricher Cellisten Fritz Reitz und der Pianistin Elisabeth Creset, ebenso ein Abend, den Frida Schilke (Violine) mit Dagmar Benzinger (Klavier) und Margarete Cußler (Gesang) gab. Frida Schilke spielte meisterlich die ganz unbelastete herrliche Solosonate in A dur von Reger, außerdem mit Frau Benzinger die stimmungsvollen Ave-Maria-Variationen für Violine und Klavier von Julius Weismann. Lieder von ihm und Cornelius sang Margarete Cußler, deren Veranlagung den zarten Liedern sehr entgegenkam, deren Gestaltungsvermögen aber noch der Entwicklung bedarf. Aus der beträchtlichen Schar der Sänger sei als sehr starke, stimmlich hocherfreuliche und technisch gut gebildete Begabung die Sopranistin Elisabeth Weißhaar genannt, die sich für moderne Lyrik von Richard Wetz, Max Lang und Joseph Marx mit viel Erfolg einsetzte. Sonst blieb mir von dem, was ich hören konnte, außer einem Konzert der immer strahlender emporsteigenden Amelie Merz-Tunner und der unvergleichlichen Lula Mysz-Gmeiner (die uns freilich Rottenbergs Lieder hätte ersparen sollen), nichts im Gedächtnis. Der Berliner Domchor unter Hugo Rüdel gab mit italienischen und deutschen Chorwerken wieder Proben seiner glänzenden Schulung und Gestaltungskunst, wenn auch stimmlich nicht immer restlos befriedigend. — Ein nachahmenswertes Konzert veranstaltete Erich Band mit dem Lehrergesangverein: Chorwerke aus dem zeitgenössischen Schaffen von Adolf Vogl, Ewald Straeßer, Richard Wetz, Erwin Lendvai und Hugo Kaun, von denen die von Lendvai wohl an erster Stelle zu nennen sind. Der Philharmonische Chor brachte Keußlers Marien-Oratorium unter Leitung des Komponisten heraus. Das bedeutsame Werk, über das hier bei seiner Hamburger Uraufführung eingehend berichtet wurde, mit seiner grüblerischen, gedankenschweren, herben Sprache, seiner freien, fließenden Rhythmik, seiner ungebundenen, gleichsam improvisierten Kontrapunktik hinterließ einen großen, musikalisch nicht überall überzeugenden Eindruck; denn neben starken, glücklich inspirierten Teilen finden sich andere, in denen das Konstruktive, das Gewollte die Oberhand behält. Die Aufführung dieses eminent schweren Chorwerkes, die Keußler selbst (ein Meister der Chortechnik) vorbereitet hatte, war durchweg gelungen, besondere Erwähnung verdienen Olga Blomé und Alfred Paulus als Solisten.

(Fortsetzung in Heft 9.)

*

Eisleben. Jetzt ist es ungefähr ein Jahr her, daß der 26jährige Helmuth John in unser Musikleben eintrat. Es war gerade am Einschlafen, als er kam. Aber er hat in kurzer Zeit verstanden es aufzurütteln. Er ist bei Meistern wie Reger, Teichmüller, Straube in der Lehre gewesen. Da versteht sich's also, wenn er in Orgel und Chor hineingriff, daß es so eine Art hatte. Anfangs zeigten sich beide, Orgel sowohl wie Chor, ein wenig ungewöhnt, sogar ein bißchen störrisch. — Die Orgel von St. Andreas ist ein ziemlich bejahrtes Inventar. Aber wenn Helmuth John sie unter den Fingern hat, merkt man ihr das nicht an. Dann gebärdet sie sich, als wäre sie mit allen Finessen einer modernen Konstruktion ausgestattet. In fünf Orgelkonzerten hat sie bewiesen, welche Feinheiten des Ausdrucks noch immer in ihr verborgen sind, wenn geschickte Hände sie herauszuholen verstehen. An großen Schöpfungen von Bach, Reger, Liszt, Mendelssohn, Rheinberger zeigte sie das. — Dem Chor (Städt. Singverein) gelang es — trotz der langen Ruhepause — unter seinem neuen Dirigenten schon nach wenigen Wochen Händels „Semele" (in Rahlwes Bearbeitung) herauszubringen, gemeinschaftlich mit den Solisten Fr. M. Hornickel-Leipzig (Sopran), Ruth Arndt-Berlin (Alt), E. Meyer-Halle (Tenor), Meyer-Menzel, Berlin (Baß). — Mit den hiesigen Orchesterverhältnissen hatte man seine liebe Not. Und doch wurde daraus schließlich eine Leistung, die nichts zu wünschen übrig ließ — ohne Uebertreibung.. Im zweiten Konzert hatte man das Orchester durch Hallenser Kräfte verstärkt. Das kam denn auch Mendelssohns „Die erste Walpurgisnacht" und Fritz Volbachs „Vom Pagen und der Königstochter" zugute. Solisten: E. Martin-Halle (Sopran), E. Meyer-Halle (Tenor), Fr. Polster-Leipzig (Bariton), Frau Braun-Halle (Harfe). — Dafür mußte man nun am nächsten Konzertabend auf Orchester vollständig verzichten. Aber auch hier wußte Helmuth John Rat, dadurch, daß er „Das deutsche Liederspiel" von H. v. Herzogenberg und „Sommerabend" von R. Kahn mit vierhändiger Klavierbegleitung einstudierte und von den Solisten Fr. Quistorp-Leipzig (Sopran) und H. Kühlborn-Hannover (Tenor) als II. und III. Teil des Programms Sologesänge bringen ließ. Diesmal zeigte sich wie sehr er sich auf seinen Chor verlassen kann. Das macht: er entwickelt als Dirigent Eigenschaften, die nur dem Werke dienen wollen, frei von Pose, frei von Phrase, gradlinig einfach und sachlich und rücksichtslos streng und — vor allen Dingen — respektvoll vor der Schöpfung und seinem Meister. — Und dies alles für ein Jahresgehalt von rund — 5000 Papiermark. Rud. Sansoni.

 **Kurze Musikberichte** 

Aachen. Das 3. städt. Konzert (Leitung: Dr. Peter Raabe) brachte drei Erstaufführungen: Rudi Stephan, „Musik für Orchester", A. Schönberg, „Fünf Orchesterstücke" und Jos. Haas, „Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied, 45. Werk". Von diesen dreien fielen Schönbergs „Fünf Orchesterstücke" glatt durch, d. h. sie wurden erst belächelt, dann belacht. Die Aufnahme von Stephans „Musik für Orchester" war kühl; Jos. Haas wurde nach Schönberg als Erlösung empfunden und auch entsprechend gefeiert. R. Z.

*

Bochum. Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire", das um die Oktobermitte von Kapellmeister Schulz (Dornburg) in Bochum, Barmen und Bonn zur Erstaufführung gebracht wurde, begegnete vor den Kammermusikgemeinden der genannten Städte einer zwiespältigen Aufnahme. Obgleich sich der Dirigent durch einen einführenden Vortrag mit dem „Problem Schönberg" geschickt auseinandersetzte und dadurch ein gut Teil Interesse für die moderne musikalische Sprache weckte, galt der Beifall am Ende wohl mehr den ausführenden Künstlern (Anna Ibald-Düsseldorf, Sprechstimme, Karin Dayas-Berlin, Klavier, Friedrich Hecker-Bochum, Flöte und Piccolo, Willy Noack-Bochum, Klarinette und Baßklarinette, Hans Treichler-Bochum, Geige und Bratsche, Hermann Busch-Bochum, Cello), die mit trefflicher Ausdrucksdifferenzierung den in kühnen, fahlen Klangfarben gehaltenen Stoff meisterlich deuteten. Sonderlich Bedeutsames warf Anna Ibald als Vertreterin der durch weite Intervallsprünge schwer wiederzugebenden Sprechstimmenrolle in die Wagschale des Gelingens. Auch Karin Dayas wußte die Dämonie ihrer phantastischen Klavierpartie zwingend plastisch zu gestalten (Enthauptung, die Kreuze). Mochte man sich als Hörer auch nicht mit allen Gebilden der grotesken musikalischen Linie des Werkes einverstanden erklären, dem Reiz der Klangmalereien in den Gedichten „Madonna", „Nacht", „Raub" und „Galgenlied" konnte man sich nicht entziehen. Ueberdies muß der mutige Einsatz hoher künstlerischer Kräfte für das im Dienst das Bekanntwerden der Schönbergschen Arbeit im Westen mit großem Dank an die Ausführenden beglichen werden. M. Voigt.

*

Meiningen. Kapellmeister Peter Schmitz brachte mit der Landeskapelle (ehem. Hofkapelle) Jos. Haas' Symphoniesuite „Tag und Nacht" für hohe Stimme und Orchester hier zur Erstaufführung. Die Bezeichnung Suite mag nicht ganz zutreffend gewählt sein, es sind vielmehr vier nach Gedichten von Ernst Ludwig Schellenberg gearbeitete Stimmungsbilder, in denen die Solostimme von Zeit zu Zeit, aus der Orchestermasse herauswachsend, erscheint. Aus diesem Umstand heraus ist es klar, daß die menschliche Stimme nicht immer gesangsmäßig behandelt ist, besonders im ersten Stück, das das Ringen des anbrechenden Morgens mit der weichenden Nacht mit großen Orchestermitteln trefflich charakterisiert, liegt die Gefahr des Erdrücktwerdens der Stimme durch die farbenreiche und dicke Orchesteruntermalung nahe. Aber die Solistin, Kammersängerin Elisabeth Blatzheim (Köln), wußte musikalisch und stimmlich dieser Gefahr zu begegnen und sich glänzend zu behaupten. Der musikalisch-wertvollste Satz ist unstreitig der zweite „Unter der Rosenhecke". Wie der Komponist die beschauliche Ruhe und die glühende Mittagsschwüle malt, nötigt höchste Bewunderung ab. Welch eine Fülle köstlicher Einfälle enthält dieser Satz! An der Orchestrierkunst erkennt man leicht den Reger-Schüler. Hier wie auch in den beiden letzten Bildern ist die Singstimme weit glücklicher behandelt. Von diesen beiden gebe ich dem letzten, dem „Sternenflug", der in das Weltall schweifenden Gedanken, vor dem dritten, „Der Abend", den Vorzug. Alles in allem aber ein prächtiges Werk, das glänzend herausgearbeitet war und für dessen Vermittlung wir Herrn Schmitz Dank wissen. Der Komponist hätte wohl seine helle Freude an der Aufführung haben können. In der Solopartie war Frau Elisabeth Blatzheim auf voller künstlerischer Höhe. In der Erledigung ihrer sehr schwierigen Aufgabe als auch in der Wiedergabe der drei feinen Orchesterlieder von Fritz Fleck bewies sie echte Musikalität. Die Künstlerin wurde vom Publikum wärmstens gefeiert. L.

*

München. Die „Deutsche Musikwoche" sollte erstmals einen geschlossenen Ueberblick über die Arbeit des deutschen Musikverlages geben. Zwar waren nicht alle Verleger vertreten, aber die Beschickung war doch recht gut und zeigte die Unternehmungslust des deutschen Verlegers, der jetzt allmählich auch seinen Fachgenossen von der Buchzunft folgt und trotz der Ungunst der Zeit mehr Wert

auf gediegene und charakteristische Ausstattung legt, wenn er sich auch vielfach von der Schablone noch nicht freizumachen versteht. Musterhafte Ausstattung ist vor allem bei den Musikalien des Wunderhorn-Verlages und von Tischer & Jagenberg zu rühmen. In seiner vortrefflichen Eröffnungsrede wies Dr. Tischer (Köln) darauf hin, daß die pekuniäre Leistungsfähigkeit des deutschen Verlages heute im wesentlichen dem Auslandsgeschäft zu verdanken ist; ein Faktor, der anscheinend bedauerlich, doch zwei sehr beachtenswerte und vorteilhafte Seiten hat: er ermöglicht erstens dem Verleger, überhaupt neue Sachen herauszubringen, junge Kräfte zu fördern und bringt zweitens eine starke Propaganda und Verbreitung deutscher Kunst im Ausland mit sich. Also immerhin ein kleines Glück im großen Unglück. — Es war ein sehr glücklicher Gedanke, mit dieser „Mustermesse“ (die als Wandermesse alljährlich im Reich von Stadt zu Stadt ziehen soll) eine Reihe von Konzerten mit zeitgenössischen Werken der einzelnen Verlage zu verbinden; weniger glücklich freilich war die Auswahl, die einzelne Verleger da getroffen hatten; denn was z. B. Bote & Bock von Graener u. a. bot, das sah schon beinahe nach Antipropaganda aus. Einzig der Joseph-Haas-Abend stand nach Einheitlichkeit, Gediegenheit und künstlerischer Ergiebigkeit, auch nach der Besetzung mit Karl Erb, Li Stadelmann (Klavier), Karl Millö (Oboe) und Joseph Suttner (Horn) auf voller Höhe. Neben den Hausmärchen (III) und den Eulenspiegeleien, beide von Li Stadelmann delikat gespielt, und den Flaischlen-Liedern (Karl Erb) hörte man die prächtige Hornsonate und die köstlichen Oboe-Bagatellen, ganz einzigartig hübsche Stücklein von bezaubernder Melodienfreudigkeit. H.

*

Osnabrück. Mit dem 1. August hat das Stadttheater seine letztjährige Spielzeit beendet. Trotz manch stürmischer Debatten hinsichtlich der Gelder zur Weiterführung des vollen Betriebes wurden erfreulicherweise die Mittel immer wieder bewilligt. Vorschläge, aus Sparsamkeitsrücksichten den Spielplan auf das Schauspiel zu beschränken, drangen nicht durch. — Es läßt sich feststellen, daß der Opernspielplan nach der Kriegszeit von Jahr zu Jahr an künstlerischer Bedeutung gewinnt. Eröffnet wurde die Spielzeit mit „Figaros Hochzeit“, in der sich die neuengagierten Darsteller (Walter Bültemann, Kurt Horst, Paul Bresser, Jan Danz, Paul Hackland, Agnes Hellendorf (inzwischen ausgeschieden), Martha Körner, Else Mickler-Hackland vorteilhaft einführten. Neben älteren Spielopern wie Undine, Zar und Zimmermann (mit Else Wichgraf in den Hauptrollen), Don Pasquale usw. kamen die Modernen zu Gehör mit Tosca, Tiefland, Evangelimann, Margarethe (Faust). Besonderes Interesse für die Musikfreunde erweckten die Aufführungen von Mozarts Gärtnerin aus Liebe, d'Alberts Abreise und Flauto solo und Verdis Maskenball (unter Kapellmeister E. Zimmer). Letztere fand aber beim großen Publikum nicht den anhaltenden Erfolg. Zu Weihnachten brachte Kapellmeister Dr. H. Glenewinkel Humperdincks „Königskinder“, die mit echtem Beifall aufgenommen wurden und sich noch länger auf dem Spielplan hielten als im Vorjahr sein „Hänsel und Gretel“. Gegen Schluß der Spielzeit hörten wir von Wagner den „Fliegenden Holländer“ (mit Maria Viotta als Senta) und das „Rheingold“ (in glänzender neuer Dekoration). Die nach den Sommerferien fortgesetzte Spielzeit bringt bis Weihnachten Cornelius' Barbier von Bagdad, Carmen, den ganzen Nibelungenring und R. Strauß' Rosenkavalier. Also man sieht, es wird hier am Theater tüchtig gearbeitet, nicht weniger aber auf dem Gebiete der Konzertmusik, worüber ich demnächst berichte.

Heinz Hakemeyer.

Zeitschriftenschau

I. Deutsche Zeitschriften.

Archiv für Musikwissenschaft, Leipzig.

4. Jahrgang, Heft 3: „Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung“ von Hans Mersmann. — „Sachsen-Thüringen in der Musikgeschichte“ von Arno Werner. — „Matthaeus Hertels theoretische Schriften“ von Georg Schünemann. — „Der Kirchengesang der Jakobiten“ von A. Z. Idelsohn. — „Zur Musikauffassung des dreizehnten Jahrhunderts“ von Hermann Müller. — „Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes“ von Otto Ursprung. — „Das Liederbuch des Johann Heck“ von Wilhelm Krabbe. — „Johann Gottfried Vierling“ von Karl Paulke. — „Eine Theorie der Geige“ von Alfred Seiffert.

Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig.

4. Jahrgang, Heft 11/12: „Die Entstehung der Wassermusik von Händel“ von Wolfgang Michael. — „Ignaz von Beeke“ von Friedrich Munter. — „Beiträge zur Tielke-Forschung“ von Georg Kinsky. — „Ein Memorial Joh. Kuhnaus“ von Arnold Schering. — 5. Jahrg., Heft 1: „Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen Oper bis zum siebenjährigen Kriege“ von Fritz Reuter. — „Georgius Libanus Lignicensis als Musiker“ von Josef Reiß. — „Ueber Beziehungen Beethovens zu Mozart und zu Ph. Em. Bach“ von Reinhart Oppel.

Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin.

49. Jahrgang, Heft 37: „Die Not der deutschen Tonsetzer“ von Hans P. Schaub. — Heft 38: „Das Bearbeitungsrecht bei Werken der Tonkunst“ von Armin Knab. — Heft 39: „Die Zukunft des Virtuosentums“ von Martin Friedland. — Heft 42: „Mozarts Operntexte“ von Ernst Heinemann (Entgegnung darauf in Heft 48 von Rudolf Cahn-Speyer). — Heft 44: „Programme und Musik“ von Rudolf Hartmann. — Heft 45: „Verschiedene ungelöste Fragen bei den Werken F. Liszts“ von August Stradal. — „E. T. A. Hoffmann Verteidigung seiner ‚Freischütz‘-Kritik“ von Max Dubinski. — Heft 47: „Kritik und Kritiker“ von Karl Westermeyer.

Bayreuther Blätter.

45. Jahrgang: „Briefwechsel mit H. v. Wolzogen“ von Karl Glasenapp. — „E. T. A. Hoffmann“ von Richard von Schaukal.

Kirchenmusikalische Blätter, Nürnberg.

3. Jahrgang, Heft 17/20: „Musik und christliche Kirche“ von Friedrich Franke. — Heft 21/22: „Paul Gerhardt“ von Paul Bräutigam. — „Paul Gerhardts Tonschöpfungen“ von Bruno Leipold.

Die Musik, Monatsschrift, Berlin.

15. Jahrgang, Heft 1: „Zeitwende“ von Paul Bekker. — „Von der Vision zum Drama. Ein Verdi-Kapitel“ von Adolf Weißmann. — „Was gab uns Beethoven?“ von F. Busoni. — „Wiener Blut 1922“ von Ernst Decsey. — „Die Kirchentänze in Sevilla“ von R. H. Stein. — „Spieltalent und Rasse“ von R. M. Breithaupt. — „Der Stil der impressionistischen Musik“ von G. Pisling. — „Bemerkungen zum Expressionismus“ von E. Steinhard. — Heft 2: „Heinrich Schütz“ von Erich H. Müller. — „Händel in Italien“ von Hugo Leichtentritt. — „E. T. A. Hoffmann als Bühnenkomponist“ von Erwin Kroll. — „Carl Maria von Weber in Prag“ von Julius Kapp. — „Zwei unbekannte Balladenfragmente Rob. Schumanns“ von Leopold Hirschberg. — Heft 3: „Zwei Welten Musik“ von Walter Dahms. — „Beethoven und die erste Aufführung des Fidelio in Dresden“ von Hans Volkmann. — „Die deutsche Oper“ von Emil Petschnig. — „Die Musik in der Weltkrise“ von R. H. Stein. — „Der Wert der Musikästhetik“ von Kurt Engelbrecht.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Köln.

23. Jahrgang, Heft 31/32: „Musik und Volksbildung“ von Erwin Kroll. — Heft 33/34: „Julius Weismann und unsere Zeit“ von Hans Schorn. — Heft 41/44: „Egon Kornauth“ von Karl Theodor Kopke.

Signale für die Musikalische Welt, Berlin.

80. Jahrgang, Heft 36: „Unbekanntes vom Gespenster-Hoffmann“ von Wilhelm Heilmann. — Heft 39: „Max Reger in seinen Briefen“ von Junker-Fredikshausen. — „Ein Beitrag zur sozialen Stellung des Musikers“ von Max Chop. — Heft 44: „Der Klangsinn der Tiere“ von Karl Westermeyer. — Heft 49: „Die Entwicklung des Notendrucks“ von Karl Westermeyer. — Heft 51: „E. T. A. Hoffmann“ von Karl Westermeyer.

Zeitschrift für Musik, Leipzig.

89. Jahrgang, Heft 20: „Klangfarben“ von Adolf Arenson. — Heft 21: „Heinrich Schütz“ von Alfred Heuß. — „Heinrich Schütz, ein Bild seines Lebens und seiner Persönlichkeit“ von Arno Richter. — „Heinrich Schütz und seine Bedeutung für unser Musikleben“ von Hugo Leichtentritt. — „Schütz und Händel“ von Rudolf Steglich. — Heft 22: „Richard Wagners Parsifal und der gregorianische Gesang“ von Thomas Hagedorn. — „Zwei ungedruckte Briefe von Robert Franz an Albert Fuchs“ von Erich H. Müller. — Heft 23: „Hans Huber als Leipziger Musikstudent“ von Max Unger. — „Was die Musik verrät“ von Emil Petschnig. — „Ueber E. T. A. Hoffmanns Zauberoper Undine“ von A. Pochhammer. — Heft 24: „Ueber deutsche Hausmusik“ von Hermann Matzke.

Musica Divina, Monatsschrift für Kirchenmusik, Wien.

10. Jahrgang, Heft 7/8: „St. Gabriel bei Mödling, eine Pflegestätte des Gregorianischen Choralgesanges“ von Rudolf Moißl. — Heft 9/10: „Erinnerungen an Anton Bruckner“ von Heinrich Potpeschnigg.

Kunst und Künstler

— Karl Straube, der größte Orgelvirtuose unserer Zeit, der Freund und bedeutsamste Förderer Regers, feierte am 6. Januar seinen 50. Geburtstag. Den hervorragenden Künstler begleiten unsere herzlichsten Wünsche in die Zukunft.

— Die Stuttgarter Staatsoper wird in der zweiten Hälfte der Spielzeit 1922/23 herausbringen: als Uraufführung: Hannele und Sannele, heitere Oper von Karl Bleyle; als Erstaufführung: Die Frau ohne Schatten von Richard Strauß; als Neueinstudierungen: Oberon und Euryanthe von Weber, Hans Heiling von Marschner, Der Barbier von Bagdad von Cornelius, Susannens Geheimnis von Wolf-Ferrari, Der Schatzgräber von Franz Schreker, außerdem Der treue Soldat und Die Weiberverschwörung von Franz Schubert, Die Vögel von Walter Braunfels, Boris Godunow von Mussorgsky.

— In Meiningen plant man zur Feier von Regers 50. Geburtstag gegen Ende Februar ein mehrtägiges Musikfest, das einen Ueberblick über das gesamte Schaffen des Meisters geben soll. Leiter der Veranstaltung ist Kapellmeister Peter Schmitz, der mit dem auf etwa 80 Musiker verstärkten Landesorchester die gewaltigsten Tonschöpfungen des Meisters, u. a. die Hiller-Variationen, das Requiem, die Mozart-Variationen zur Aufführung bringen wird. Erste Künstler werden mithelfen, dem hier unvergessenen Meister den Lorbeer zu winden, der diesem Großen im Reiche der Töne gebührt. Ein Ausschuß hat sich gebildet und seine Arbeit bereits begonnen. L.

— Constantin Brunck hat im Rahmen der städt. Volkshochschule in Nürnberg ein Collegium musicum eingerichtet, in dem er wertvolle Literatur aus dem 17. und 18. Jahrhundert zu Gehör bringt.

— Der ausgezeichnete Lüneburger Organist Karl Hoffmann hat in einem Wiesbadener Konzert mit Werken von Bach und Klose (Präludium und Doppelfuge) großen Erfolg gehabt.

— Von Serge v. Bortkiewicz ist soeben ein neues Cellokonzert erschienen (Verlag Rahter, Hamburg), das in Budapest durch Paul Grümmer in einem Konzert der Budapester Philharmonie unter Leitung Dohnanyis zur Aufführung gelangen wird.

— Von dem Organisten der evangelischen St. Johanneskirche in München, Gustav Schoedel, wurde eine Orgelkomposition „Thema mit Variationen Op. 3" von Prof. P. Volkmann (Neustadt a. d. A.) zum Vortrag gebracht. Die Volkmannsche Orgelkomposition erzielte einen vollen Erfolg. Die Kritik nennt sie ein meisterhaft klar gearbeitetes Werk.

— Sigrid Onégin hat mit ihrem ersten Konzert in New York außerordentlichen Erfolg gehabt.

— Die jugendliche Sopranistin Betty Frank (Nürnberg) erzielt mit Liedern von Wilhelm Rinkens, Georg Göhler und Joseph Haas (Lieder des Glücks) durchschlagende Erfolge. Sie ist für eine Konzertreise durch Holland verpflichtet worden.

— Hans Grüner, ein lyrischer Tenor, welcher seine Ausbildung bei der Stimmbildnerin Trude Schulze-Albrecht (Ulm) erhielt, sang anläßlich einer Aufführung des Weihnachtsoratoriums von Bach mit sehr gutem Erfolg die Partie des Evangelisten.

— Dr. Richard von Alpenburg, bisher I. Kapellmeister am Stadttheater zu Aachen (er hatte dort u. a. „Die Vögel" von W. Braunfels herausgebracht), wurde zum Leiter der Oper am Opernhaus und zum Leiter der Philharmon. Konzerte des Konzertvereins in Graz (Steiermark) berufen.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Musikdirektor Prof. Ferdinand Mans, der langjährige Leiter der Konzerte der Oldenburger Hofkapelle, ist kürzlich gestorben.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— In der Berliner Staatsoper kam unter Leitung Dr. Stiedrys die Oper „Fredegundis" des Wiener Komponisten Franz Schmidt zur Uraufführung.

— Ein neues Werk des Hamburger Komponisten Hans Ferdinand Schaub, Op. 7, Orchestersuite aus der Musik zu dem Märchenspiel „Nußknacker und Mäusekönig" (erschienen bei N. Simrock), erlebte in Hamburg seine erfolgreiche Uraufführung.

— Die Kölner Oper hat als Uraufführung „Katja Kabanowa" von Leos Janacek herausgebracht.

— Das Liederspiel „Röserl vom Wörthersee" mit Benützung Koschatscher Musik von Dr. Heinrich Schmidt (Bayreuth), Max Böhm (Nürnberg) und August Prost (Leipzig) erlebte im Stadttheater Bayreuth lebhaften Erfolg.

Konzertwerke.

— Eine Symphonie, Op. 15, des dänischen Komponisten C. H. Debois ist in Berlin im 5. Meisterkonzert der Kunstgemeinde Groß-Berlin uraufgeführt worden.

— Dr. Julius Kopsch, der Leiter des Oldenburgischen Landesorchesters, brachte seine b moll-Symphonie in einem Gürzenich-Konzert zur Uraufführung.

— In Dortmund gelangte unter Leitung Wilhelm Siebens durch den Musikverein bezw. das städtische Orchester zu erfolgreicher örtlicher Erstaufführung Pfitzners „Romantische Kantate", Ernst Tochs „Phantastische Nachtmusik" und Julius Kopschs Klavierkonzert (Solist Walter Gieseking).

— Josef Matthias Hauer (Wien) folgte einer Einladung von Fritz Windisch nach Berlin. Im 3. „Melos"-Kammermusikabend gelangten seine Hölderlin-Lieder und 6 atonale Klavierstücke zur Uraufführung.

Auslands-Nachrichten

— Die Opéra-Comique in Paris hat drei einaktige Opern: „Quand la Cloche sonnera" von Alfred Bachelet, „Les Uns et les Autres" von Max d'Ollone und „Gianni Schicchi" von Puccini, davon die beiden ersten in Uraufführung, herausgebracht.

— Der Wettbewerb, den die Lega musicale italiana in Neuyork für einen italienischen Einakter ausgeschrieben hatte, verlief ergebnislos, da von den 27 eingereichten Werken keines den gestellten Bedingungen entsprochen hatte. Als relativ sich auszeichnendes Drama wird „Untergang" („Un tramonto") bezeichnet, Musik von Rocca, Text von Meano.

— „Pan Twardowsky", Ballettpantomime von Rozycki (dessen Eros und Psyche u. a. auch in Stuttgart über die Bretter gegangen ist), kam in der letzten Spielzeit nicht weniger als 100mal in Warschau zur Aufführung.

— F. Weingartner hatte in Bukarest großen Erfolg als Dirigent (Faust-Symphonie und eigene Werke).

— Prof. Birnbacher-Lange, Generalmusikdirektor in Lodz, hat wieder die Bundesleitung der deutschsingenden Vereine in Polen übernommen. Die Konzerte sind von der Regierung erlaubt.

— Chevillard brachte in den Pariser Concerts Lamoureux Teile der Musik von Florent Schmitt zu Shakespeares „Antonius und Cleopatra" zur Erstaufführung im Konzertsaal.

— Koussevitzky brachte in Paris folgende neue Werke heraus: Airs et Danses von Respighi, Le Palais Hanté von Florent Schmitt, Bilder einer Ausstellung von Moussorgski, für Orchester übertragen von Ravel, Teile aus Isabelle et Pantalon von Roland Manuel, Pour une fête de Printemps von Albert Roussel und das dritte Konzert von Prokofieff.

Vermischte Nachrichten

— Richard Wagners Jugendoper „Das Liebesverbot" erscheint jetzt zum erstenmal im Druck bei Breitkopf & Härtel. Durch das Entgegenkommen der Krone Bayerns, der die Partitur gehört, wurde die Drucklegung ermöglicht. Revision und Herausgabe besorgte Generalmusikdirektor Michael Balling. Die erste Aufführung nach der Wiedererweckung wird im Frühjahr 1923 an der Münchener Staatsoper stattfinden.

— Zum 100. Geburtstage der Weberschen „Euryanthe" (erste Aufführung Wien 1823) erscheint soeben im Bühnenvertrieb des Verlages Erich Reiß (Berlin) eine neue Bearbeitung des Werkes durch den Dramatiker Rolf Lauckner und den Musikgelehrten Donald Francis Tovey. Die Bearbeitung erstreckt sich zum erstenmal und im Gegensatz zu allen bisherigen Einrichtungsversuchen besonders auf den dramatischen Aufbau des Werkes, das bisher noch stets an den grundsätzlichen Forderungen der Opernbühne gescheitert ist. Die Erstaufführung der neuen Bearbeitung findet noch in dieser Spielzeit in der Dresdner Staatsoper und gleichzeitig in Prag statt. (Wir werden in Kürze Ausführungen Rolf Lauckners über das Euryanthenproblem veröffentlichen. Die Schriftltg.)

— Der Deutsche Musikpädagogische Verband in Prag hatte einen ansehnlichen Preis für einen Musikpädagogischen Aufsatz ausgesetzt. Den Preis erhielten der Leipziger Musikschriftsteller Dr. Max Unger für den Aufsatz „Der Instrumentalist und sein Tonmaterial" und Universitätsprof. Dr. Th. Veidl (Prag) für die Arbeit „Sechs Harmonielehren".

— Der Verein „Meistersingerverlag Nürnberg" hat sich aufgelöst. Der Verlag wird als Privatunternehmen von der Firma Hugo Zierfuß (Nürnberg) weitergeführt.

— Die wirtschaftliche Vereinigung der Konservatorien und Musikschulen in Rheinland und Westfalen hat folgenden Notruf an den preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung gerichtet: „Die Konservatorien, Seminare und Musikschulen Rheinlands und Westfalens sind am Ende ihrer Kraft angelangt. Der gewaltige Kulturfaktor des musikalischen Bildungswesens liegt ausschließlich in privaten Händen. Wenn der Staat nicht helfend eingreift, sind die Besitzer sämtlicher Musikschulen in kürzester Zeit gezwungen, die Institute zu schließen. Was gedenkt der Minister zu tun, um den Untergang des in jahrzehntelanger, mühsamer Arbeit aufgebauten gesamten Musikbildungswesens zu verhüten? Der Vorstand der Vereinigung bittet um Festsetzung eines Empfangstages zur mündlichen Berichterstattung über die Notlage." — (Den Aufruf sollten auch die Kultusministerien der anderen Länder Deutschlands beherzigen. Die großen Institute in Stuttgart, Leipzig, Frankfurt a. M. brauchen dringend staatliche Hilfe.)

Schluß des Blattes am 22. Dezember. Ausgabe dieses Heftes am 18. Januar, des nächsten Heftes am 1. Februar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 9

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich (freibleibend): in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn Mk. 500.—, nach der Schweiz 4 Franken, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung entsprechend dem Schweizer Frankenpreis. Einzelheft Mk. 150.—, nach dem Ausland besonderer Preis. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und durch die Postämter im Inland. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich Mk. 710.—, nach Ungarn Mk. 924.—, nach der Schweiz 4 Franken 40. Cts. einschl. Versandgebühr vierteljährlich, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung. Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

München als Musikstadt.

Von Siegmund v. Hausegger.

Wer es unternimmt, München als Musikstadt zu würdigen, muß versuchen, sich über die Grundbedingungen des geistigen Lebens dieser Stadt klar zu werden, die Besonderheiten zu erkennen, die ihr eine Ausnahmestellung unter den deutschen Großstädten einräumen.

Das spezifisch Bayerische ist es, was an dem Charakterbild Münchens so stark und unmittelbar in die Augen springt. Bayern, in erster Linie ein Ackerbau treibendes Land, mit überwiegend bäuerischer Bevölkerung, hat sich seine Stammeseigentümlichkeiten in höherem Maße zu bewahren verstanden, als manches andere, das mehr dem nivellierenden Einfluß von Handel und Industrie ausgesetzt ist. Der Bauer ist im Grunde seines Wesens konservativ, er will nicht um jeden Preis mit dem sogenannten „Fortschritt" marschieren, sondern geht bedächtig und unbeirrt seinen Weg. Er liebt nicht das Neue der Neuheit wegen, sondern nur, insofern es seinem Wesen entspricht. Denn es verlangt ihn nicht, überall in ruheloser Geschäftigkeit „mit dabei sein" zu wollen. Dem Fremden begegnet er oft mißtrauisch, ja ablehnend. Seine Heimat liebt er über alles und hängt an seiner Vergangenheit, Sitten und Gebräuche der Väter treu bewahrend. Gewinnende Offenherzigkeit verbindet sich mit eigenwilliger Verschlossenheit, kindliche Schlichtheit und Unverdorbenheit mit kluger Berechnung. Trotz seiner Schwerblütigkeit erfüllt ihn oft eine elementare Lebenslust. In seinen Freudenausbrüchen ist er von urwüchsiger Derbheit. Diese Sinnenfreudigkeit hat ihm aber das Auge für die Schönheiten der Welt geöffnet. Kein Wunder, daß die Malerkunst ihm besonders ans Herz gewachsen ist. Seine Frömmigkeit, echt und innerlich, entrückt ihn nicht in asketische Einsamkeit, sondern bestärkt ihn in seiner heiteren Lebensbejahung. Monumentalen Ausdruck hat diese Wesensrichtung in den herrlichen Barockkirchen des Landes gefunden. Mit dem angeborenen Sinn für das Bildhafte stehen Hang und Begabung zur Schauspielkunst im Zusammenhang (Oberammergau, Schliersee). Aus ihnen erklären wir uns auch die ausgesprochene Bevorzugung, welche bis in die letztvergangene Zeit die Oper im Musikleben Münchens genoß, aus ihnen zum Teil auch die Tatsache, daß es bis vor nicht allzulanger Zeit in München überhaupt kein künstlerisches Unternehmen gab, das ausschließlich der Pflege der symphonischen Musik gewidmet war, wie es im Gegensatz hiezu in Leipzig, Frankfurt und anderen Städten existierte.

Soll damit gesagt werden, daß München keine „Musikstadt" ist, daß die Bedingungen zum Gedeihen der Tonkunst hier etwa in unzulänglichem Maße gegeben sind? Keineswegs! Muß auch zugegeben werden, daß der stammverwandte Deutschösterreicher den Bayern an Elastizität, Lebhaftigkeit der Phantasie und Sangesfreudigkeit übertrifft, so befinden wir uns auch hier im Quellgebiet aller Musik, nämlich in einem rein erhaltenen, durch Religiosität, urwüchsige Lebensbejahung und Heimatliebe getragenen Volkstum. Was gibt München seinen Zauber? Daß es eine große Stadt, aber keineswegs eine Großstadt ist, daß es nicht wie ein Fremdkörper dem umgebenden Land aufgesetzt ist, sondern daß der lebendige Zusammenhang mit der Eigenart seiner Umwohner, mit der reichen Fülle der rings sich anschließenden Naturschönheiten in steter Wechselwirkung erhalten ist, daß alle Kultur, wie sie sich im Laufe der Jahrhunderte hier entwickelt hat, bodenständig aus den Notwendigkeiten eines in sich gefestigten Volkscharakters erwachsen ist.



Siegmund v. Hausegger.
Mit freundlicher Erlaubnis des Verlages C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig.

Dies bestimmt auch die Musik des Landes und seines Mittelpunktes, Münchens. Die völkische Ausprägung gibt der Münchner Komponistenschule Besonderheit und Wirkungsfähigkeit: sie vereinigt selbst einander im übrigen fast polar entgegengesetzte Erscheinungen wie Reger und Strauß, wenn auch der eine durch den Einfluß des protestantischen Bach nach Norden, der andere in der absoluten Diesseitigkeit seiner Einstellung nach dem romanischen Süden weist, der eine fest im Deutschtum wurzelt, der andere als Kosmopolit in die Ferne strebt. Beider Musizierfreudigkeit, wie sie auch zu weit entlegenen Zielen gelangt, konnte nur auf dem Boden volkstümlichen Empfindens entstehen. Diese unverfälschte völkische Art bringt es auch mit sich, daß in München nicht in so verwirrender Hast die modernen Kunstströmungen den ruhigen Fluß stetiger Entwicklung trüben. Freilich, gerade darin

glaubt man vielerorts einen Mangel im geistigen Leben Münchens erblicken zu müssen, daß es allzu abseits von den Kämpfen der Zeit stünde. Und gewiß, Eigenart kann leicht zu Eigenbrödelei, konservative Gesinnung zum Stillstand führen. Sich der Gefahr bewußt sein, heißt aber schon, sie bannen.

Dazu kommt noch ein Kennzeichen Münchens, das als zweite Grunderscheinung in der Struktur dieser Stadt anzusehen ist. Bayerns Hauptstadt hat dank seiner Besonderheit von je eine große Anziehungskraft auf Nord und Süd ausgeübt. Ein stattliches Aufgebot von außen kommender, hervorragender Persönlichkeiten wäre zu nennen, die in München einen dauernden Wirkungskreis gefunden haben. Sie brachten jenen Ausgleich der konservativen Neigung, sich gegen außen abzuschließen, sie stellten den unmittelbaren Kontakt mit den übrigen deutschen Geistesleben dar, ohne das spezifisch „Münchnerische“ wesentlich anders zu beeinflussen, als im Sinne einer ständigen Anregung und einer Schaffung von Werten, die so weit assimiliert werden, als sie der eigenen Art wesensverwandt sind. Dieser Art sich stets bewußt zu sein, alles Stagnierende aus ihr auszuscheiden, begrenzend in dem klaren Herausarbeiten des Charakters, erweiternd in dem Auswirken der lebendigen Kräfte, darauf kommt es an. Dadurch wird auch Immunität gegen zersetzende Einflüsse geschaffen, die allein dort um sich greifen können, wo die im Boden des Volkstums verwachsenen Wurzeln zu verkümmern beginnen.

Die Musik aber ist es, die durch ihren innigen Zusammenhang mit den Urgründen des Volkstums seine verborgensten Tiefen offenbart. Daß München nicht Weltstadt, mit dem betäubenden Räderwerk eines seelenlosen Mechanismus, daß es das Herz eines sich seiner völkischen Eigenart bewußten und sie treu pflegenden Landes ist, das schafft auch die Atmosphäre für das Gedeihen der Musik. Alle Kunst erreicht dort ihre leuchtendsten Höhen, wo sie national ist. Daran wird auch das Geschwätz derer nichts ändern, die internationalen Ursprung mit übernationaler Wirkung geflissentlich verwechseln, um daraus einen Allerweltkunstbrei zu bereiten. München ist ein Beispiel dafür, wie stark und aus dem Besonderen ins Allgemeine gehend die nach außen wirkende Anziehungskraft eines in sich gefestigten völkischen Charakters ist.

Münchner musikalischer Zeitspiegel.

Von Erwin Kroll.

Man versuche heutzutage, wertvolle Musik von belangloser zu sondern, trenne das Aufkeimende vom Verwelkenden, unterscheide Grimasse von gottbegeisterter Gebärde, und man wird vielleicht ebensoviel Mühe damit haben, wie wenn es gilt, die Frage zu beantworten, ob irgend etwas von der Musik unserer Zeit sich dereinst hinüberretten wird zu späteren Geschlechtern. Denn es handelt sich nicht mehr allein um Werturteile innerhalb einer Kunst, die Forderung nationaler Gesinnung hat sich den Künstlern mehr denn je aufgedrängt und erschwert und verwirrt Stellungnahme und Entscheidung. Heute steht der mit Strauß und Pfitzner ausklingenden Romantik die neue Kunstrichtung des Expressionismus gegenüber, und es scheiden sich deutlich völkisches Musikempfinden und musikalisches Weltbürgertum von einander. Die Allzudeutschen sind empört ob dieses Zustandes. Die international Gestimmten träumen und fabeln weiter von neuen über den Rassen stehenden musikalischen Formen und geben Mahler oder Schönberg als ihren Heiland aus. Inzwischen steuern wir dem staatlichen und wirtschaftlichen Untergang entgegen; vor ihm werden die Nöte der Kunst immer nebensächlicher. Man klammert sich an die Hoffnung, daß wie einst nach dem Dreißigjährigen Kriege auch diesmal aus heiliger Not geborene Musik die Gesundung des schwer geprüften Volkes begleiten werde, man redet von Süddeutschlands musikalischer Sendung, und dieses Süddeutschland schließt sich, beim bewährten Alten verharrend, bewußt gegen expressionistische Strömungen von Wien oder gar Berlin ab. Aber es hilft nichts, sich vor der Tatsache zu verstecken, daß die Musikschaffenden keine Volksgemeinschaft mehr vorfinden, auf die sie wirken könnten. Drum ist ihre Musik genau so zersplittert wie das Volk, an das sie sich wenden möchte. Allenthalben und hauptsächlich wieder in Süddeutschland ist nun freilich mit der wachsenden Gefahr des Zusammenbruchs die vordringlichste Aufgabe einer dem Volksganzen dienenden Musikpolitik erkannt worden: nicht so sehr auf Pflege irgend welcher neuen Musik kommt es heute an, als auf Erziehung zur Musik, dem vornehmsten Mittel zur Bildung der verloren gegangenen Volksgemeinschaft.

Mit Eifer widmen sich die vom bayrischen Staate unterstützten Organe der Musikpflege seit einigen Jahren dieser neuen Aufgabe. Schon zu Bruno Walters Zeiten zeichnete sich das Münchener Nationaltheater durch seinen deutschen Spielplan aus. Knappertsbusch, der neue Operndirektor, wird Mühe haben, die bisher führende deutsche Opernbühne auf gleicher Höhe zu halten. Zielsicher und erfreulich ist der Kurs, den die Akademie der Tonkunst seit der Berufung S. v. Hauseggers und H. W. v. Waltershausens steuert. Bei der mehr zum Musikantischen neigenden Art des süddeutschen Musikertums ist es bezeichnend, daß man sich für die Leitung und Verwaltung dieser wichtigsten musikalischen Erziehungsanstalt gerade zwei Persönlichkeiten von vorwiegend geistig-musikalischer Haltung geholt hat. Hausegger, verwurzelt mit einer großen musikalischen Vergangenheit, ist der geborene musikalische Erzieher und Mann des ruhigen Fortschritts, als Stabführer zudem eine Erscheinung von männlich-echter, herb-deutscher Art. Waltershausen, als Schriftsteller, Lehrer und Schaffender ein ungemein fruchtbarer Anreger, hat sich auch als umfassender Organisator bewährt. Nennt man dann noch A. Sandberger, den gelehrten Vertreter der Musikgeschichte, so dürfte damit der geistige Ausdruck des musikalischen München bedeutet sein; womit aber beileibe nicht so etwas wie eine Naturgeschichte der Musikstadt gegeben ist. Von jeher schillerte diese — das war ihr größter Reiz — in allen Farben. München und seine Tänzerinnen, Münchens zahlreiche Musik- und Gesangvereine, seine musikalische Volksbibliothek, seine volkstümliche Musikpflege — all das wären besondere Kapitel. Süddeutsch gefärbt sind hier, wo Kämpfe zwischen Künstlern und Kritikern, wo Kapellmeisterkrisen an der Tagesordnung sind, naturgemäß auch die Formen des Verkehrs zwischen den Virtuosen, der Presse und dem Publikum. Immerhin, aus diesem bunten Getriebe heben sich (namentlich unter den Kapellmeistern) nur wenige wirklich führende Persönlichkeiten heraus.

Fraglos gibt es in und um München zahlreiche, auch einige hervorragende Komponisten; trotzdem ist der Begriff „Münchener Komponist“ problematisch. Pfitzner und Braunfels, die stärksten musikalischen Könner, stehen z. Zt. abseits, sehr zum Schaden der Stadt. Sie sind landschaftlich weit weniger bedingt als jene Gruppe von Musikern, die dem Thuille- oder Reger-Kreis angehörend eine Art süddeutscher Heimatkunst pflegen, welche trotz oder gerade wegen ihres provinzialen Charakters in unseren Tagen liebevollste Beachtung verdient. Es sind vor allem zwei Mächte, denen die meisten dieser Musiker verpflichtet sind: der Katholizismus, der ja bisher noch jeden Umsturz überdauerte, und — die Welt des deutschen Schulmeisters. Sieht man von der prächtigen Musikergestalt des noch der Generation Rheinbergers angehörenden Oberpfälzers Beer-Walbrunn ab, so ist an erster Stelle Joseph Haas, der Meister einer köstlich geformten, süddeutschen Kleinkunst zu nennen. Wer schlösse nicht die mit dem Humor eines Jean Paul und Spitzweg gesehene Welt seiner Märchen und Eulenspiegeleien ins Herz! Hat sich Haas nach und nach vom Einflusse Regers freigemacht, so sind der Niederbayer H. K. Schmid und der Unterfranke A. Reuß seit einigen Jahren dem Bannkreis Thuilles ent-

ronnen und haben sich zu bodenständigen Persönlichkeiten entwickelt. Reußens „Sommeridylle" hat ein so hellhöriger Beurteiler wie Waltershausen geradezu als einen „Markstein im Werden eines neuen Stils (auf der Linie: Siegfrididyll, Christelfleinouvertüre, Ariadnemusik)" bezeichnet. In der Tat ist diese vom Zauber des bayrischen Landes umwobene Orchestermusik durch eigenartige Linienführung und eindringliche Stimmungskraft ausgezeichnet und bedeutet für den Komponisten hoffentlich mehr als einen Zufallstreffer.

Sind die bisher genannten Künstler weit über Süddeutschland hinaus bekannt geworden (und übrigens auch in den Blättern dieser Zeitschrift, sei es als Sprechende, sei es als Besprochene, vertreten), so scheint mir ein ihrem Kreise angehörendes, mindestens ebenso starkes Talent noch nicht nach Gebühr gewürdigt. Gottfried Rüdinger, der 1886 geborene Lindauer Lehrerssohn, hat fast ein halbes Hundert (meist im Kölner Wunderhorn- oder Gladbacher Volksvereinsverlag erschienener) vollwertiger Werke in die Welt gesetzt, ohne daß diese sonderlich Anteil an ihnen genommen hätte. Auch er kommt aus der Welt des süddeutschen Schulmeisters, auch er ist der Romantik und Mystik des Katholizismus verbunden, dessen Spuren sich ja bis in Pfitzners Opern und Braunfels' Chorwerke hinein verfolgen lassen. Wie alle Reger-Schüler meistert er das Handwerkliche spielend und versuchte sich in fast allen musikalischen Formen. Seine von Schumann ausgehende Klaviermusik (Op. 1, 10, 12, 28, 38, 39) erreicht nach der Befreiung von Reger in der kühn gestalteten G dur-Sonate (Op. 28) den ersten Gipfel und findet in den bayrischen Bauerntänzen (Op. 39) den Anschluß ans Volkstümliche. Unter den Kammermusikwerken (Op. 3, 7, 8, 41) ragen die prächtigen Skizzen für Cello und Klavier (Op. 8) hervor. Im Streichquartett (Op. 41) ist der Komponist wieder zu einfacheren Weisen zurückgekehrt. Von seinen Orchesterwerken (Op. 9, 11, 17, 33) ist die nach Regerscher Art geformte entzückende „Romantische Serenade" (Op. 9) allgemeiner bekannt geworden. Persönlicher gehalten ist die Cellosymphonie (Op. 11) und das knappe Violinkonzert (Op. 33). Die drei Sololiederhefte (Op. 5, 16, 30) enthalten in den „Heldentotenliedern" das Kühnste, dem Zyklus „Spätblau" das Schönste, was Rüdinger geschaffen hat. Bei den Chorliedern (Op. 2, 6, 13, 14, 15, 18, 20, 22) ist nach der fast peinvollen Herbheit der „Ehernen Weisen" (Op. 13) eine Annäherung ans Volkslied unverkennbar. Am stärksten ist die kirchliche Vokalmusik vertreten (Op. 19, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 29, 31, 32, 36). Sich mit Inbrunst in die Welt seines Glaubens versenkend hat der Komponist in seinen Vespern und Messen, geschult an mittelalterlicher Polyphonie, mit modernen Mitteln lebenskräftige, der Weihe der heiligen Stätten entsprechende Gebilde zu gestalten gewußt. Alles in allem ein Eigner, Echter, der frei von jeder Sentimentalität, frei von jedem Großstadttum ist und auch dort er selbst bleibt, wo er, sich von Schumann, Reger und Brahms abwendend, impressionistische Stilmittel (z. B. die Ganztonleiter) gebraucht. Bedeutsam erscheint es, daß Rüdinger (wie Reuß) sich nach und nach seiner angestammten Art immer stärker bewußt geworden ist. Hoffen wir, daß er, der in letzter Zeit auch als liebevoller Bearbeiter von Volksliedern hervortrat, auf diesem Wege weiter wandelt. — Wenn man will, sind es also vor allem Haas, Reuß, Heinrich Kaspar Schmid und Rüdinger, die als „Münchener Komponisten" gelten können, und ihre Entwicklung zu kraftvoll betonter, volkstümlicher, der Scholle verbundener Eigenart zeigt uns einen — vielleicht z. Zt. den einzig gangbaren — Weg, dem Chaos des heutigen Musizierens zu entrinnen. Andre versuchen mit heißem Bemühen auf anderen Wegen zum Ziele zu gelangen und erstreben einen neuen Anschluß an Bach und Beethoven. Unter ihnen ragt als stärkstes polyphones Talent H. Kaminski hervor; auch der von Thuille herkommende Courvoisier scheint in letzter Zeit, z. B. in den Suiten für Solovioline, nach einem neuen Klassizismus zu streben, während Kallenberg, der einzige Vertreter eines maßvollen Expressionismus, noch immer um die ihm gemäße Form ringt. Unter den Komponisten, die sich fast ausschließlich dem Liedschaffen zugewandt haben, sind der von Reger kommende Richard Würz mit klargestalteten, maßvollen Liedern und Richard Trunk mit seiner sympathischen, herb schlichten, feinempfundenen Lyrik zu nennen. — So spiegelt Münchens musikalisches Leben bei aller Bodenständigkeit doch auch die Verschiedenheit des heutigen Schaffens wider, und es wäre über die einzelnen Persönlichkeiten und Richtungen noch manches zu sagen; namentlich was die Opernkomponisten angeht, unter denen sich neben dem erfolgreichsten, Walter Braunfels (Opern „Prinzessin Brambilla", „Ulenspiegel" und neuerdings die vielbeachteten „Vögel"), vor allem Hermann W. von Waltershausen (durch den Sinn und die Gestaltung seiner Opern „Oberst Chabert", „Richardis" und „Die Rauensteiner Hochzeit"), Hermann Noetzel mit seinem vielverheißenden „Meister Guido" und Anton Beer-Walbrunn („Don Quixote", „Sühne", „Das Ungeheuer") einen Namen gemacht haben. Im Umkreis einer „Münchner Oper" darf aber Kloses „Ilsebill" und des einstigen Führers der „Münchner Schule", Thuilles „Lobetanz" nicht vergessen werden. Zweifellos hat jedoch das Antlitz der Musikstadt München z. Zt. ein vorwiegend deutsches Gepräge, und das ist doppelt tröstlich in diesen Tagen.



Joseph Haas.
(Nach einer Radierung von Reinhold Weegmann.)



Kompositionsunterricht.

Von Prof. Herm. W. v. Waltershausen (München).

Die Frage, wie die Erziehung des kompositorisch Begabten zu gestalten sei, ist eine der schwierigsten in dem gesamten Gebiete der musikalischen Erziehung. Man könnte versucht sein, von der Anschauung auszugehen, daß man Komponieren bekanntlich überhaupt nicht lehren kann, sondern daß das Schöpferische eine Angelegenheit der Persönlichkeiten sei, daß sich also die Erziehung des Komponisten auf das zu beschränken habe, was man jedem zu geben habe, den man zu einem guten Musiker machen wolle. Die Erfahrung zeigt aber, daß viele schöpferische Begabungen, denen sogar eine solide musikalische Bildung nicht abzusprechen ist, an Mängeln der Technik,



H. W. v. Waltershausen.

Unsicherheit der Stilbegriffe und Unkenntnis der Spezialgebiete, die sich nur der langjährigen kompositorischen Praxis von selbst erschließen, scheitern. Besonders diese letzteren Erfahrungen sind typisch, wiederholen sich also bei jedem einzelnen mehr oder weniger; es ist daher ersichtlich, daß es eine Zeitverschwendung wäre, wenn er sie an sich selbst erst machen müßte, da ein Wort des Lehrers imstande ist, ihn aufzuklären. Die Zeit zum Ausreifen ist gerade für den schaffenden Künstler ein besonders wertvolles Kapital. An dieser für den Schüler zu sparen, ist also eine der Hauptaufgaben des Lehrers. Das Stilgefühl vermag nur die sachgemäße Uebermittlung der Tradition zu bilden; gewiß muß sich jeder das Gut der Väter selbst erwerben, um es zu besitzen, aber auch hierbei kann ihm Zeit gewonnen werden, wenn er richtige Wege gewiesen erhält, um so mehr als stilistisches Gefühl sich viel leichter in der Jugend als in reiferen Lebensjahren einpflanzt. Die eigentliche Kompositionstechnik, die Geschicklichkeit, den Einfall so zu Papier zu bringen, wie er empfunden ist und darüber hinaus die Fähigkeit, dem Einfall selbst in der Phantasie sofort eine möglichst feste Gestalt zu geben, läßt sich nur durch Uebung erreichen. Technisches Uebungsmaterial, das die hierbei typischen Probleme in möglichst großer Mannigfaltigkeit und Konzentriertheit enthält, muß ebenso wie die Tradition vermittelt werden. Wer dort anfangen will, wo die ersten Kompositionsversuche der Menschheit eingesetzt haben, um so die ganze Entwicklungsreihe der Kunst in sich zu durchlaufen, scheitert an der Kürze des menschlichen Lebens. Wesentlich am biogenetischen Grundgesetz ist, daß der Einzelne die Entwicklung seiner Ahnenreihe in *abgekürzter* Form durchläuft; auf die Zusammensetzung der Etappen dieses Abkürzungsverfahrens kommt es vor allem an, wenn man einzelne Entwicklungen nach qualitativen Gesichtspunkten messen will.

Das kompositorische Schaffen unserer Zeit besitzt keine Einheit, sondern befindet sich, wie schon in manchen Augenblicken der Musikgeschichte, im Zustand einer breit klaffenden Spaltung zwischen radikalem Umsturzwillen und ebenso radikal-konservativem Geist. Selbstverständlich kann der Klassizismus niemals Zweck und Ziel der Kunst sein. Nur das Neue hat Wert, allerdings mit der Einschränkung, daß es nur dann gesund und lebenskräftig sein kann, wenn es organisch aus dem Alten hervorgewachsen ist. Die Revolutionen sind ephemere Erscheinungen gegenüber den Evolutionen, wenngleich zugegeben werden soll, daß gerade innerhalb der Evolutionen die Revolutionen vielfach den Klärungspunkt herbeiführen. Die künstlerische Erziehung darf deshalb niemals Revolution oder Gegenrevolution machen, sondern muß stets die Erscheinungen vom Standpunkt der großen Entwicklungszusammenhänge betrachten, von einer Warte aus, die den Einzelfall als typisches Geschehen im Ganzen erscheinen läßt. Von diesem Gesichtspunkt aus ist das Heranbilden einer besonderen Geschmacksrichtung, einer besonderen Schule und Schreibweise überhaupt zu verwerfen.

Zahlreiche Kompositionslehrer arbeiten mit den Schülern im Unterricht deren Kompositionsversuche durch und verbessern diese, bis sie brauchbar werden. Solch eine Methode ist falsch. Künstlerische Erziehung kommt mehr oder weniger nur auf indirektem Wege zustande; der Stoff des Kompositionsunterrichtes muß von dem Gebiet der Schaffensversuche des Schülers möglichst weit abgesondert sein. Die schöpferische Phantasie soll sich frei und ungebunden entfalten und darf nicht tyrannisiert werden. Wenn der Schüler dem Lehrer Kompositionen zur Durchsicht vorlegt, so gebe der Lehrer eine ebenso scharfe als gütige Kritik von einem Gesichtswinkel aus, der möglichst das Gefühlsleben und die Phantasie des Schülers als ein unantastbares Heiligtum, das kein Außenstehender betreten darf, respektiert. Niemals versuche der Lehrer, den Schüler, wenn dieser es nicht freiwillig tut, zum Umarbeiten des Mißglückten zu bewegen. Er gebe ihm stets den Rat, Neues zu versuchen. Bei der Kritik vergesse er seine eigenen Schaffensziele und Geschmacksrichtungen und lebe sich nach Art eines *Proteus*, der er stets sein muß, um dem Schüler gerecht zu werden, in dessen Gedanken- und Gefühlswelt ein, um ihm nur das zu beanstanden, was entweder objektiv anfechtbar oder vor allem, was gemessen an der subjektiven Einstellung des Schülers unlogisch und unorganisch ist. Nur die Erkenntnis der subjektiven Diskrepanz zwischen eigenem Wollen und Vollbringen vermag dem Schüler nützlich zu sein.

Hält der Lehrer es für notwendig, den Schüler vor gewissen aus Geschmacksrichtungen und Schulen entspringenden Verirrungen zu bewahren, so muß er versuchen, in einer Weise auf ihn Einfluß zu nehmen, die diesem selbst nicht oder möglichst wenig zum Bewußtsein kommt. Dies ist natürlich nur dann möglich, wenn der ganze Unterricht so organisiert ist, daß er sich nicht auf das Erteilen regelrechter Lehrstunden beschränkt, wie denn überhaupt der Lehrer nur Ersprießliches leisten kann, wenn er den Schüler in seiner künstlerischen Atmosphäre leben läßt und so jede überflüssige schulmeisterliche Distanzierung ausschaltet.

Ueber den kompositionstechnischen Uebungsstoff wird in der letzten Zeit viel gestritten. Mir scheinen Auseinandersetzungen über harmonischen und linearen Kontrapunkt müßig zu sein. Jede gute Polyphonie ist linear und alle Musik beruht auf harmonischen Fortschreitungen, wobei nur der Einzelfall entscheiden kann, ob die Linie aus der Harmonie oder die Harmonie aus der Linie entstehen soll. Daß man hierbei

den Begriff der harmonischen Fortschreitungen möglichst weit fassen muß, ist selbstverständlich. Tatsächlich wird man nicht leugnen können, daß selbst die freieste Linienführung der sogenannten Atonalen überall da, wo künstlerische Werte überhaupt vorhanden sind, über eine bestimmte Logik der harmonischen Fortschreitung verfügt, wenn auch diese letztere nicht immer aus dem Schema der Harmonielehrbücher heraus zu erfassen ist und vielfach Gesetzen untersteht, die wir heute erst in ihrer Bedeutung fühlen, noch nicht aber in das starre Gebäude einer Theorie einzufangen vermögen. Ebensowenig hätte ein Zeitgenosse Beethovens ein Lehrbuch der klassischen Form schreiben können.

Vielfach wird heute behauptet, Kanon und Fuge und das zu ihrer Vorbereitung notwendige strenge kontrapunktische Lehrmaterial seien ein überwundener Standpunkt. Richtig daran ist nur, daß das freie Schaffen heute andere Begriffe vom Wesen der Fuge hat, als es zur Zeit Bachs hatte. Uebrigens liegen die Verhältnisse bei Kanon und Fuge durchaus verschieden. Der Kanon ist eine reine Etüde zur Schulung des imitatorischen Bewußtseins und in seinen höheren Typen gewissermaßen eine Probe aufs Exempel, eine Kontrolle über den Grad der erreichten Gewandtheit, auch die kompliziertesten Problemstellungen durch Souveränität der Technik zu überwinden. Nur wer viel mehr kann, als er im allgemeinen für die Praxis braucht, wird den Ueberraschungen seiner eigenen Phantasie in jedem einzelnen Falle gewachsen sein. Bei der Fuge handelt es sich um eine formale Frage. Sie ist gewissermaßen die platonische Idee der ewigen und von allem Zeitgeschmack unabhängigen Gesetzmäßigkeit der Form und bedeutet für den Musiker dasselbe wie das Aktzeichnen für den bildenden Künstler, für dessen Formempfinden der menschliche Körper die ewige Regel bleibt. Die Fuge mit ihren mannigfaltigen Problemen ist der Extrakt aller formalen Weisheit, vor allem deshalb, weil ihre Aufgabe darin besteht, aus dem thematischen Einfall logisch und organisch das ganze Gebäude zu entwickeln. Die Dreiteiligkeit bedingt die Vertiefung in das Problem der Gleichgewichtsverhältnisse zwischen Ober- und Unterdominantsphären, auf die sich jede musikalische Form, sei sie streng oder frei, in einer ähnlichen Weise stützt, wie alle bildende Kunst auf die bekannte mystische Pyramide. Der Kontrapunkt ist heute im Prinzip von Kirchentonarten und Diatonik loszulösen und aus dem gesamten Reichtum unserer Harmonik zu entwickeln; wenn wir, besonders bei der Fuge, Enharmonik verwerfen, den modulatorischen Apparat auf die sechs nächstverwandten Tonarten beschränken und wenn wir im übrigen hierbei jede harmonisch unbegründete Chromatik verwerfen, so soll dies vor allem deshalb geschehen, weil so das harmonische Stilbewußtsein geschult wird, weil der Schüler an einem abstrakten und ideellen Stoff lernen soll, sich ein aus dem Stil begründetes harmonisches und melodisches Problem selbst zu stellen und dann bis zum Schluß logisch zu verfechten. Stil und Stimmung eines jeden musikalischen Kunstwerkes werden nach irgend einer Richtung hin eine Beschränkung der künstlerischen Ausdrucksmittel verlangen, wenn diese auch ganz anders geartet sein sollten, als wir sie hier von der Fuge fordern. Der strenge Satz hat also seine Bedeutung heute nicht mehr als eigener Stil, sondern nur noch als stilistisches Erziehungsmittel.

Je fester die Fundamente der kompositorischen Erziehung angelegt sind, desto weiter kann der Lehrer im Verlauf des Unterrichts seine Schüler auf das Gebiet kühnster und überlegenster Freiheit führen. Zwei Fragen drängen sich uns hier noch auf, die nach der geistigen Erziehung des Komponisten und die nach seiner handwerksmäßig allgemein musikalischen. Seit mit Mendelssohn die Zivilisierung des deutschen Musikers begonnen hat, haben Bildung und Intellektualismus viele ursprüngliche Begabungen ruiniert. Sollen wir deshalb den Komponisten von heute in Unbildung aufwachsen lassen? Dies wäre ebenso unfruchtbar wie wahrscheinlich auch undurchführbar. Die gepflegteste Allgemeinbildung schadet dem Schaffenden dann nichts, wenn seine Gefühlssphäre vor intellektueller Zersetzung behütet wird. Hier hat vor allem die menschliche Erziehung des Lehrers, der auf diesem Gebiet selbst nur von Sokrates lernen kann, einzusetzen. Das richtige Gleichgewicht von Gefühl und Verstand läßt sich von dem erfahrenen Pädagogen in den weitaus meisten Fällen herstellen, wenn das Augenmerk rechtzeitig auf diese Frage gelenkt wird. Dabei steht ihm ein rein musikalisches Hilfsmittel zu Gebote, dessen Auswirkung zugleich die zweite oben gestellte Frage löst. Der Lehrer muß den Schüler zu einem gesunden, musizierfreudigen Musikanten im besten Sinne heranbilden. Er muß ihn zwingen, sich eine möglichst vollkommene pianistische Ausbildung anzueignen, muß ihn veranlassen, in Chören mitzusingen, möglichst ein Orchesterinstrument zu lernen und im Orchester mitzuspielen, wobei er dann Instrumentieren und Dirigieren nebenbei mehr oder weniger von selbst lernt und muß ihn auf musikalische Schlagfertigkeit, Leichtigkeit im Blattlesen, vom Blatt singen, Ueberblicken von Partituren



August Reuß.

geradezu dressieren (hier allein hat die Dressur ein Recht und ist geradezu eine Pflicht), er muß ihm möglichst Gelegenheit verschaffen, sich so früh, als angängig, praktisch zu betätigen und muß ihm die Verachtung für alle die Musik beibringen, die Papier und nicht lebendiger Klang ist. Dabei soll der Schüler die Geschichte seiner Kunst schon deshalb beherrschen lernen, weil er an nichts besser die Gegenwart verstehen lernt als an historischen Parallelen. Wenn aber der Schüler, was immer wieder vorkommt, zum Lehrer läuft und ihm mitteilt, er müsse aus persönlichen oder familiären Rücksichten den musikalischen Doktor bauen, so mache er ihm begreifbar, daß er vor allem ein Musiker zu werden habe, daß er Musik nur studieren kann, solange er jung ist, dafür aber die Wissenschaft in reiferen Jahren um so leichter bewältigen könne. Der musikwissenschaftliche Doktor soll nach Möglichkeit die schöne, ernste und zusammenfassende Bekrönung des musikalischen Studiums bilden. Und wenn der begabte Schüler, an dessen Zukunft der Lehrer glaubt, behauptet, er müsse neben dem Musikstudium noch ein anderes, etwa das juristische, betreiben, um sich für sein Leben eine Rückendeckung zu schaffen, so mache er ihn darauf aufmerksam, daß die Musik eine strenge Göttin ist, die keine Götter neben sich duldet und daß er sich eben entscheiden muß, entweder sich der dornenvollen Laufbahn des Musikers ganz zu verschreiben oder eben ein Dilettant zu werden und zu bleiben. Denn die Fülle dessen, was von

einem Musiker gefordert wird, wenn er die Souveränität besitzen will, um überhaupt das Recht des Schaffens für sich in Anspruch zu nehmen, ist so groß, daß stets ein ganzer Kerl, und sei er der stärkste und bedeutendste und vielseitig begabteste, gefordert werden muß. An dieser Erkenntnis darf uns auch die Würdigung der ungeheuren Schwierigkeiten wirtschaftlicher Natur, die sich heute dem Musiker wie den Angehörigen aller geistigen Berufe entgegenstemmen, nicht irre machen.

Und noch ein Wort ist dem jungen Komponisten zu sagen: Setzest du dich selbst nicht durch, die andern tun es nicht für dich; deshalb schaffe dir das Rüstzeug, deine Ideen praktisch und theoretisch selbst zu verfechten! Noch einmal: lerne musizieren, vor allem lerne dirigieren, damit du dich selbst interpretieren kannst und lerne schreiben, damit du vor deinen federgewandten Feinden und Neidern nicht schon durch deinen Bildungsgang mundtot gemacht wirst. Lern dies alles von Gluck, Weber, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner, Strauß, Pfitzner und vielen anderen, die ihre Erfolge im gleichen Maße ihrem Musikertum wie der Expansionskraft ihrer Gesamtpersönlichkeit verdanken.

Zur Würdigung Ventura Terzagos.

Von Adolf Sandberger.

In München und seit 1680 auch an der Münchner Oper wirkte (von einigen Unterbrechungen abgesehen) bekanntlich 1667—1688 Agostino Steffani (1654 bis 1728), der größte unter den großen Italienern, die in „Deutschlands italienischer Zeit" bei uns Opern schrieben. Einen Teil der von ihm benötigten Texte verfaßte sein leiblicher, 1677 mit den übrigen Familienmitgliedern Agostino nach München nachgezogener Bruder Ventura (1648 bis 1693); dieser war von einem Oheim, Marc Antonio Terzago, adoptiert worden und hatte dessen Namen angenommen [1]. An künstlerischer Begabung dem genialen Agostino in keiner Weise ebenbürtig, verdient Ventura und sein Schaffen immerhin um Steffanis wie der Geschichte der Münchner Oper willen, daß man sich mit seinen Opernbüchern näher beschäftigt.

In jener Epoche hatte das italienische Libretto nach den ersten Versuchen mit der Mischung des komischen und pathetischen Stils (1619 in Matthei-Landis Morte d'Orfeo) und mit dem Verkleidungsmotiv (1625 in Rossis Erminia) die Wendung genommen zu dem insbesondere durch Kretzschmars Charakteristik bekannt gewordenen Typus der galanten Staatsaktion mit ihren Verkleidungen, Verwicklungen und komischen Episoden. Ferraris Scarabea, die governatrice der Zauberin Artusia (in La draga fulminata, 1638) geht all den mehr oder minder komischen Dienerinnen, Ammen, kupplerischen und grotesk-verliebten alten Weibern, Bedienten, Soldaten usw. voran, welche den Hilaredo de Greci vertreten sollten [2]. Und auch Giov. Busenello, der vornehmste der Venetianer Poeten, der in seiner Incoronazione di Poppea bewiesen hat, daß er eine Handlung zielbewußt und einheitlich zu führen verstand, verrät bereits in Gli Amori d'Apollo e di Dafne (1640) einige Zuneigung zu komplizierteren Verwicklungen, zur „duplicità d'amori", welche „episodij intrecciati" bewirkt; und er meint von ihnen: „non disfanno l'unità, ma' l'adornano".

Obwohl schon 1706 Muratori darauf hingewiesen hat [3], ist in neuerer Zeit fast ausnahmslos übersehen worden, auf welche Einwirkungen der bereits in Rom vorbereitete Wandel der Anschauung im italienischen Libretto vorzüglich zurückzuführen ist: jene des spanischen Dramas. Der Vergleich der Venetianer Opernbücher mit Stücken von Lope de Rueda, Lope de Vega, Tirso da Molina, Calderon usw. läßt über diese Tatsache keinen Zweifel. Es wäre auch nicht einzusehen, warum gerade die damalige maßgebende italienische Operndichtung sich hätte einer Bewegung widersetzen sollen und können, welche die italienische Tragödie und Komödie des Seicento mit Macht ergriffen hatte; übrigens betätigten sich einzelne Dichter, z. B. Sbarra, Cicognini und Castoreo ja gleicherweise auf dem Gebiet des gesprochenen wie des gesungenen Dramas.

Dieser venetianisch-spanische Typus ist auch der Terzagos; aber seine Leistungen halten nicht entfernt einen Vergleich aus z. B. mit den seiner hervorragenden Wiener Kollegen Sbarra und Minato. Die ziemlich freundliche Beurteilung, die Ventura bisher geworden ist, muß denn doch zu seinen Ungunsten modifiziert werden. Terzago kam zum Dichten von Operntexten nur auf Grund seiner dienstlichen Stellung als italienischer Sekretär am Hofe. Die Eignung zum Librettodichter wurde bei seiner Anstellung vorausgesetzt; aber im Gegensatz zu anderen seiner Berufskollegen jener Epoche hat er weder vorher noch nachher, soweit unsere Kenntnis geht, sich als Dichter betätigt. Er war im Grunde überhaupt keine literarische oder gar wahrhaft poetische Natur und steht demgemäß gegen Orlandi, von dem Steffani gleichfalls eine Reihe Opern vertonte, und noch mehr gegen seinen Vorgänger am bayrischen Operntheater, Gisberti, zurück. Eine derb-humoristische Ader, wie sie sich in den Stallknechtszenen der Ermione oder den Delfo-Szenen des Marc Aurel äußert, kann man ihm indes wohl zusprechen, auch ein gewisses Regietalent, das am besten in der Torneo-Dichtung Erote ed Anterote 1686 (Musik von Ercole Bernabei, dem damaligen Hofkapellmeister, † 1687), zum Ausdruck kommt. Die bestehenden venetianischen Muster dachten und dichteten für ihn, im Großen und im Kleinen zeigt er sich von ihnen abhängig.

Zunächst ist seine ästhetische Anschauung die der Venetianer; in der Widmungsschrift des Marc Aurel wiederholt er, was jene so oft aussprachen, „s'apprende solo a ciò che diletta, primo fine d'un simile componimento". Als mildernden Umstand muß man ihm anrechnen, daß auch er durch die fürstlichen Dispositionen veranlaßt wurde, einen Operntext binnen kürzester Frist zu liefern und durch den Dienst überdies nicht über allzuviel freie Zeit verfügte. In der Widmungsschrift von Il litigio del Cielo e della Terra heißt es: „Io confesso .... obligato improuisamente a spremer pensieri dalle angustie di pochi momenti, interrotti anche incessamente dalla occupatione della Segretaria, non ho avuto questa volta le forze adeguate al desiderio ed al debito", in l'Ermione bittet er, die vielleicht entstandene „desordinata comparsa" damit zu entschuldigen, daß er nur einige wenige Tage zur Verfügung hatte und leicht den Ueberblick verlieren konnte, da er gezwungen war, das Fertiggewordene dem Tonsetzer bruchstückweise zu übergeben. Beim Servio Tullio war er genötigt „di momento in momento correr le poste verso Roma, onde le ho corse ancor più con la penna, che senza mai volgersi addietro ha tocca la metà del suo viaggio nell'angusto spazio di cinque(!) giorni".

Völlig nach venetianischer Schablone geschieht bei Terzago die Disposition des Ganzen. Zwischen die ernstgemeinten Szenen schiebt er in der Regel, z. B. in Enea, Ermione, Servio Tullio) eine Anzahl komischer ein; die Zahl der Szenen steigt im einzelnen Akt bis hoch in die zwanzig; die Tänze sind weit überwiegend an den Schluß des Aktes verwiesen, die Veranlassung, sie einzuführen, öfter bei den Haaren herbeigezogen. Als komische Gestalten fungieren die Nebenpersonen, die Diener und für die Alte, die Amme, mit ihren öfters zotigen Späßen, die sie macht oder über sich ergehen läßt, hat auch Terzago eine besondere Vorliebe. Ausgeführte Chöre gibt es in den Opern nach venetianischem Vorbild nicht, eine Szene wie das Quartett der Stallknechte in Ermione steht ganz vereinzelt. Hingegen rechnen die Tornei als besondere Festspiele auch mit Ensemblewirkungen (so Il litigio de Cielo, Giulio Cesare ricovrato, Erote ed Anterote), die sowohl mit der hier zur Geltung kommenden Entfaltung höfischen Prunkes übereinstimmten, als sie dem Geschmack insbesondere Ercole Bernabeis entsprochen zu haben scheinen. Duette hat Terzago eher häufiger

[1] Einstein, A., Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1910 S. 6 ff.
[2] So Strozzi 1639 in der Vorrede der Delia.
[3] Della perfetta poesia, Mantua 1706, Bd. II S. 63.

in den für die Bernabeis (Vater und Sohn[1]) bestimmten Stücken, als in denen für seinen Bruder vorgesehen[2].

Völlig venetianisch ist ferner das Kreuz und Quer in Terzagos Handlungsführung. Ueber die Dekadenz seiner Periode ist auch er sich klar und spricht im Marc Aurel vom svagamento poetico und der bizzararia della scena „che cerca oggidì dalla vanità gli ornamenti, ne sembra saper far bene che errando“. Dabei ist seine konstruktive Technik ungemein schwächlich und verrät vielleicht am stärksten den Dilettanten in dramatischen Dingen. In Alvilda in Abo bleibt die Schürzung der Verwicklungen von Sinnlosigkeit nicht allzu weit entfernt; bei dem anläßlich Max Emanuels Vermählung gegebenen Servio Tullio, in dem Terzago offenbar dem von Wien her an geistreichere Komplikationen gewöhnten Geschmack der bräutlichen Kaisertochter Rechnung tragen und eine besonders kunstreiche Verwicklung liefern wollte, kann man Zweifel hegen, ob sich der Verfasser selbst in seinem Tohuwabohu von Handlung zurecht finden werde. Er sucht auch gleichsam seine Fäden selbst von Zeit zu Zeit besser zu festigen, so Akt I, Szene 22 mit der Betrachtung „Bella scola d'amor: Servio sospira per Silvia e di Valerio è Silvia accesa“ usw. Ganz schwächlich ist die Erfindung des Verwicklungsmoments in Giulio Cesare ricovrato: Brutus, der mit Furore Cäsar bedrohlich entgegentritt, aber von Baviera zurückgewiesen wird: „O la! sia salvo il Dittator Romano....“ und sich dann der allgemeinen Huldigung anschließt(!). In Solon könnte man unbedenklich verschiedene Szenen entfernen; manche Wendungen sind naiv bis zum Kindlichen: in Enea in Italia (den wir nur bis zur 17. Szene des 2. Aktes besitzen) ist Jarba, König von Mauretanien, der geliebten Dido unter dem Namen Aceste nach Italien gefolgt; Dido schwärmt für Aeneas und wendet sich ihm (I, 19) liebevoll zu. Ihr Vertrauter Timante sagt nun Jarba etwas ins Ohr(!), worauf er sich gutartig wegführen läßt. Wenn Terzago in der Widmung von Litigio del Cielo von sich sagte: „conoscendosi del tutto inabile al volo, quando non sia sollevata dall' aura benigna della eccesiva Elettoral Clemenza“ so war das vielleicht nicht ganz so bescheiden gemeint, aber sachlich jedenfalls richtig.



Hermann Noetzel.

In diesen ungeschickt geschürzten Verwicklungen, Liebesintrigen und Staatsaktionen spielt das venetianische Verkleidungswesen die bedeutendste Rolle. In Alvilda in Abo folgt Signe dem ungetreuen Agbarto, der sie verließ, und tritt unerkannt in seine Dienste. Auch Jarba folgt in Enea in Italia Dido verkleidet, wie wir hörten unter dem Namen Aceste. In Ermione lebt Menelaus als Mädchen (Dormite) verkleidet und unerkannt an seinem eigenen Hofe, wo sich auch Andromache als (Ormindo) Mann verkleidet aufhält und Orest sich inkognito einfindet. Schließlich verkleidet sich noch Ermione, um mit Orest zu entfliehen. In Marc Aurel geht Lucio Veros Schwester Domisia in Manneskleidern als Silvio einher, in Solon tritt Origine, die Tochter des überwundenen Anicle, in den Kleidern ihrer Sklavin Hipparete auf; in Servio Tullio leben die Söhne des Tarquinius Priscus unerkannt am römischen Hof, davon Omnius als Mädchen (Drusilla) verkleidet. In Ascanio, der eine Fortsetzung zu Enea bildet (Musik wie dort von G. A. Bernabei) wirbt Eneas Sohn Ascanio als Tindar verkleidet um Silvia, die Königin der Rutilier. Hand in Hand mit diesen Verkleidungen geht das beliebte venetianische Motiv der Reklamation des Geliebten, der sich ungetreu entfernt und neue Beziehungen geknüpft hat, durch die verlassene Frau. Auch Dido findet sich in Latium ein, nicht, wie sie vorgibt, um Eneas gegen König Turno Hilfe zu bringen, sondern um seine Verbindung mit Lavinia zu verhindern. In Alvilda hat das Motiv ganz die spanische Prägung. — An sonstigen beliebten venetianischen Motiven erscheint in Solon das vom Raub durch Korsaren; das Briefmotiv in Ermione und Servio Tullio; in letzterer Oper findet sich auch eine der bekannten Ombra-Szenen, in welcher (I, 1) der Geist sogar eine Arie singt. Der Tanz der Statuen in Marc Aurel (Schluß des zweiten Akts) stammt offenbar aus Minatos Mucio Scevola (1665).

Ueppig gedeihen in diesen Libretti auch die venetianischen Unwahrscheinlichkeiten, Geschmacklosigkeiten und Unnatur. Menelaus vollführt an seinem Hof die obenerwähnte Maskerade, um Helena zu beobachten, und aus dem gleichen Grund, um Pirro nachzuspüren, lebt Andromache dort verkleidet. In Marc Aurel (II, 5) gewahrt der Patrizier Vetillo in dem Hirten Silvio wohl die Aehnlichkeit mit Domizia, aber die Verkleidung darf er so wenig durchschauen, wie Agbarto jene Signes in Alvilda in Abo. Der Librettist braucht aber diese Aehnlichkeit, um herbeizuführen, daß der Patrizier dem Hirten sein Herz eröffnet: „io son amante“. Unwürdig und unnatürlich ist die ganze aus einer französischen Quelle gewonnene Auffassung Solons in Terzagos Oper, und die Verirrung des Verfassers wirkt noch schlimmer, da er, nach der Widmungsrede zu schließen, doch eine Ahnung davon gehabt zu haben scheint, daß er den „famossimo savio della Grecia“ hier recht geschmacklos „in figura d'amante“ einhergehen ließ. Er bittet zwar um mildernde Umstände („comunque siasi, siamo in tempo di Carnavale“), gibt aber keineswegs eine Parodie, wenigstens keine beabsichtigte. Eine unfreiwillige Kritik hören wir I, 13 aus dem Munde der Amme:

„...... Chi l' crederia!
De' satrapi d'Atene egli è 'l famoso
Legislator; del Regno egli soccombe
A le cure più graui, e alcun non crede
Che per quel ciglio austero
Cupido poss' auer sicuro il varco“ und

„...... non posso
Abastanza stupir ch' un uom si grande
Perso leve cagion tanto s'affanni.“

Fast gänzlich von den venetianischen Vorbildern abhängig ist auch Terzagos Sprache. Nur im Derbkomischen (wie in Alvilda III in den Szenen des Gefängniswärters; in Marc Aurel in II, 17; in Ermione in II, 8, hier vielleicht im Lied der Stallknechte in Anlehnung an Volksweisen) schlägt er etwas

[1] Giuseppe Antonio Bernabei (1649—1732).

[2] Eine interessante Stelle enthält Marc Aurel in der 11. Szene des 3. Aktes, da Delfo nach einer merkwürdigen Luftreise und unfreiwilligem Flußbade seinem Herrn Rede stehen soll, nicht sprechen kann, während „die alleinige Gewalt der Musik“ seinen Zustand zu schildern hat. Vermutlich ist diese Episode in Erinnerung an Joh. Caspar Kerlls (1627—1693, Agostino Steffanis Lehrer vor Ercole Bernabei) programmatische Orgel- und Klavierstücke zu Stande gekommen; auch französische Einflüsse mögen dabei Wirkung geübt haben.

originellere Töne an. In allen Opern, insbesondere Servio Tullio, wimmelt es von stereotypen venetianischen Redeblüten und gangbaren Phrasen, ungerechnet die Zutaten eigener Geschmacklosigkeit. Wenn z. B. in Alvilda in Abo (III, 2) Nisa sagt:

„Sien maledette l'Armi
E chi mai le inventò“

so klangen Terzago einfach die Verse des Soldaten aus Faustinis Doriclea im Ohr:

„Maledette le guerre e l'ossa
Di colui che l'inventò.“

Die wenigen besseren Züge in Terzagos Libretti sollen nicht übergangen werden. Von seinem Humor war schon die Rede; da und dort zeigt er niedliche kleine Einfälle, so wenn er in Ascanio II, 16 berichten läßt, die Königin habe gut geschlafen und, kaum erwacht, einen wohlgemästeten Kapaunen verzehrt. Nicht zu verkennen sind ferner einige Anläufe zu gründlicherer Charakterzeichnung. Enea hebt sich in dem erhaltenen Fragment des Librettos z. B. als etwas schärfer umrissene Figur von seiner Umgebung ab. Faustina in Marc Aurel in ihrer frechen Untreue ist ohne Zweifel eine klar und scharf gesehene Gestalt; wie sich in Marc Aurel auch sonst da und dort, vielleicht gerade auf Grund der frivolen Tendenz, glaubhaftere Empfindungsäußerungen bemerklich machen. Endlich sind in Ascanio beide Hauptpersonen, Silvia und Ascanio, einheitlichere, plastischere Charaktere. Ascanio sucht zielbewußt Silvia mit allerlei Listen zu gewinnen, die psychologischer Beobachtung nicht entbehren; er versucht ihre Liebe durch Eifersucht zu steigern, indem er als Turniersieger einer anderen den Siegespreis überreicht und ihr als unerkannter Ratgeber empfiehlt, die Liebe zu dem sie Verschmähenden auszurotten, was natürlich die beabsichtigte gegenteilige Wirkung hervorruft.

Terzago selbst suchte seine Stärke in seiner Belesenheit und Literaturkenntnis. Er prunkt damit fast noch mehr als die Venetianer und setzt sich gelegentlich, wie in Enea in Italia, mit besonderer, vergnüglicher Breite mit seinen Quellen auseinander. In der Alvilda dienten ihm Isacio Pontanos Istorie Danese und Morisotos Centurie marittime, für die Kampfszenen (I, 17 ff.) unzweifelhaft auch Ariost als Unterlage; in Enea Tarcagnotas istoria del mondo und natürlich die Aeneide (die mißbraucht zu haben er selbst bekundet), in Marc Aurel Julius Capitolinus, Aelius Spartanus, Lucius Ceionius Aelius; in Solon stützt er sich auf Mad. Desjardins de Villedieu (Les amours des grands hommes); in Servio Tullio, für dessen Prolog auch Herodot und Pythagoras (!) aufmarschieren müssen, auf Livius. Die geistreichen Reden der Audaci und Rispettuosi in Audacia und Rispetto gehen zweifellos auf die akademischen Discorsi jener Zeit zurück, in deren Art damals gerne konversiert wurde.

Was das Schaugepränge anlangt, standen Terzagos Stücke natürlich keineswegs hinter den venetianischen Vorbildern zurück. Prächtige Dekorationen (Schauplätze, Scene) kommen überall zur Anwendung, außerdem eine weitschichtige Maschinerie mit Flugapparaten, Versenkungen usw.; ebenso Feuerwerk. Besonders reich an „Azioni estraordinari della Scena“, an ungewöhnlichen Schaustücken ist Enea; da erschienen:

Un orso ed un Cingliale combattati nel Bosco,
Un Carro, ch'esce dal Bosco carico di prede tirato da Cavalli vivi,
La Sibilla Cumea entro un Carro guidato da due Draghi in aria,
Anchise nel carro di Venere sostenuto da Cigni,
Ombra di Sicheo esce di sotterra in Aria e di novo si profonda,
Turno si precipita da una vinghiera nel Tevere.

In „Litigio del Cielo“, dem zur Hochzeit der Münchner Prinzessin Marianne Christine mit dem französischen Dauphin gegebenen Festturnier, gab es einen Fels des Ruhms zwischen Himmel und Erde, den Amor fliegend erreichte. In Marc Aurel kommt u. a. auch der Monte Etna vor, „che getta fiamme da varie bocche“. In Servio Tullio I, 28 soll Linco den vergifteten Brief übergeben; da dröhnt ein Donnerschlag, das Gebäude stürzt ein, ein Adler aber trägt den Brief weg. Dann erscheint der Geist des Tarquinius und bestimmt Servio für den Thron. Im Turnier Erote und Anterote, Terzagos glücklichst erfundenem Stücke (ebenfalls zur Hochzeit Max Emanuels 1685 gegeben), gab es auf der Münchner Hofbühne lange vor Wagners Siegfried einen veritablen Drachenkampf zu sehen. Das Ungeheuer belästigt Cadmus mit seinen Gefährten, Cadmus stellt es, rennt ihm das Schwert durch Leib und Kopf, worauf der Drache verendet. Cadmus aber steht dabei und überlegt, was er nun beginnen soll, bis ihm Minerva Rat erteilt: auf ihr Geheiß sät er die Drachenzähne, die Erde bebt, die Berge öffnen sich und ihnen entsteigen die beiden Turniergeschwader unter Führung Max Emanuels und des Prinzen Ludwig von Baden. Hier gab es was zu sehen, und was wertvoller war, die Wahl der Cadmussage bedeutete diesmal auch wirklich einen guten Einfall.

Einen wenig geschmackvollen Eindruck machen einige von Terzagos Widmungen an den jungen Max Emanuel. Kaum tritt der junge Fürst etwas hervor, so hat der schlaue Italiener auch schon seine Hauptschwächen, Eitelkeit und Sinnlichkeit, erkannt und spekuliert auf sie. Am 11. Juli 1680, seinem 18. Geburtstag, wurde Max Emanuel für majorenn erklärt und übernahm die sovranità de suoi stati, welches Ereignis mit der Ermione und dem Turnier Giulio Cesare ricovrato gefeiert wurde. Die Widmung des Torneo übertrifft in ihrer Geschmacklosigkeit die stärksten Erwartungen. Natürlich wird der junge Souverän mit Julius Cäsar verglichen, u. a. mit der geistreichen Gegenüberstellung: „nacque Giulio Cesare a 12 di Luglio, Massimiliano Emanuele è nato un giorno prima“; schließlich entblödet sich Terzago nicht, von dem 18jährigen Jüngling zu sagen: „ecco Giulio Cesare, prima di Cesare, eccolo maggiore di Cesare“. In Servio Tullio rühmt Terzago mit vollem Recht die glorreichen Taten seines Fürsten im Türkenkrieg. Dann aber vergleicht er ihn mit Achill, der lange in weiblicher Kleidung mit Deidamia in Scira lebte, während sich der Kurfürst aus den Armen Maria Antonias losreißt, demnach als maggiore d'Achille zu preisen ist usf.

Noch schlimmer ist die offensichtliche Spekulation auf die Sinnlichkeit des jungen Kurfürsten, der schon als Elfjähriger sich gern „bei den Hoffrauenzimmern erlustigte“ [1] mit der Dichtung des Marc Aurel. Die sittenlose, mannstolle Tochter des Antoninus Pius macht hier erst einem ihrer Hofmusiker (Tertullio), dann dem Adoptivbruder ihres Mannes Lucio Vero, dem sie ursprünglich bestimmt war, Avancen, dann vergafft sie sich in dessen Schwester Domizia, weil diese als Hirte Silvio einhergeht. Die geschichtliche Figur Marc Aurels, des Philosophen, wird dabei auch hier zum verächtlichen Schwachkopf herabgewürdigt. Das Vorbild Terzagos für Faustina dürfte wohl in der Lesbia Cicogninis in dessen Drama Adamira zu suchen sein. Daß Ventura seinem Bruder Agostino, einem jungen Kleriker, für seine Erstlingsoper diesen Stoff unterbreiten konnte, gibt ebenfalls zu denken. In den venetianischen Texten führen wohl die Nebenpersonen niederen Standes lascive und zotige Reden, die Träger der Haupthandlung aber halten sich überwiegend wenigstens von frivoler Ausdrucksweise frei.

Einem dritten Zug Max Emanuels, seiner Spottlust, tragen offensichtlich die zahlreichen Witze und Anspielungen über bezw. auf Hofleben und Höflinge Rechnung, die in den Neuling überraschender Häufigkeit in unseren Texten gemacht werden, an diesem streng absolutistischen Hofe, ganz wie in Venedig. (Aehnliches findet sich auch in den Wiener Opernbüchern.)

Da heißt es in Alvilda in Abo II, 10 (Tirso):

„in Corte
Per far tutte le cose in un momento
Ci vorrebbono l'Ali de la Morte“:

oder ebenda III, 1:

„Questi Cortigianelli
Non faranno con me tanto i Padroni
— — — — — — — — — — — — —
Bella cosa è la Fortuna.
Quando sei posto in ufficio,
Spera ogn'uno aver servizio;
Ciascuno t'onora,
T'inchina, t'adora“ usw.

[1] Riezler, Geschichte Bayerns, Bd. VII (1913) S. 254.

Ferner in Enea II, 9:

„San menar più le gambe che le mani
I veri Cortigiani";

in Alvilda in Abo II, 8 (am Hofe gelte das Gesetz): „Odi, vedi, obbidisci e stati zitta"; in Marc Aurel I, 13 (Tertullio): „So ben io, quanto in Corte il parlar nuoce"; in Ascanio I, 8 (Batillo): „Mi pareva ben strano d'esser in corte vn hora e spie d'intorno non uedermi ancora" usw.

Im übrigen findet sich in diesen Opern außer der allegorischen Verwendung der Baviera oder bayrischer Städte in den Festspielen wenig, was auf spezifisch bayrische oder Münchnerische Verhältnisse Bezug nimmt. Die Dichter waren ja fast ausnahmslos landfremde Leute. Daß am Schluß einer Oper die gesamten Heroen nach dem Ort der Aufführung versetzt wurden, war auch in Italien vielfach der Brauch. Dementsprechend findet sich in Ermione die gesamte klassische Gesellschaft am Schlusse plötzlich in München, worauf Jupiter auf einem Adler herabschwebt und den jungen Max Emanuel den Anwesenden als Kurfürsten (also nach Ablauf seiner Minderjährigkeit) vorstellt: „Quest è l' Bavaro Duce".

Eine andere und seltsame Anspielung auf ein Münchner Vorkommnis läßt sich bei einem Flug Amors im Nachspiel zu Marc Aurel feststellen, bei dem Amor zum Schein aus halber Höhe wieder herabstürzt „rompendosi a mez aria fila della machina". Einige Jahre vorher war nämlich ein armer Kantoreiknabe bei einem ähnlichen Manöver zum großen Schrecken des Hofes verunglückt und zum Krüppel geworden. Deshalb wird die Maschinerie hier auch (Text S. 94) eine „maledetta invenzione" genannt. Im übrigen ist dies Nachspiel, in dem eine Opernprobe und Aufführung samt Maschinenwesen und Feuerwerk parodiert wird, an sich ein hübscher, humorvoller Epilog, wenn es auch nicht gerade zartsinnig genannt werden kann, daß jener Unglücksfall mit hereinbezogen wurde. Im 18. Jahrhundert wurden dann Opernproben und Opernverhältnisse bekanntlich ein beliebtes Motiv bezw. Stoff für buffa-Libretti.

Eine gelegentliche Benützung von münchnerisch-italienischem Kauderwelsch findet sich in Solon III, 19, da Euria den Pisistrate verhöhnt, ein Nachzügler der im 16. Jahrhundert zu Lassos Zeit in München beliebten „makkaronischen" Dichtung:

„Non m'hai creduto un grafferle
Or stattene pur li
In gabbia come un Paperle
Va giusto ben cosi".

Münchner Konzertleben.

Von Richard Würz.

Von einem eigentlichen Konzertleben nach heutigen Begriffen ist in der von aller Welt gepriesenen Kunststadt München (wie in jeder anderen bedeutenden Musikstadt) erst in den zwei letzten Dezennien des neunzehnten Jahrhunderts etwas zu verspüren. Diese auffallende Erscheinung findet ihre Erklärung in verschiedenen Ursachen, die mehr und mehr einen hypertrophischen Charakter anzunehmen begannen. Der gesteigerte Drang zum öffentlichen Musizieren führte zu einer starken Abnahme des von echt künstlerischem Geiste genährten Musizierens in Salon und Kammer, ja, vielleicht zu einer Einschränkung gediegener häuslicher Musikpflege überhaupt. Die Instrumentalisten, Virtuosen, Sänger, Quartettgesellschaften und anderen Kammermusikvereinigungen begnügten sich nicht mehr mit lokalen Erfolgen. Immer mächtiger erwachte der Drang zu reisen. Die Ausbreitung künstlerischer Erfolge entsprach der außerordentlichen Steigerung und Schnelligkeit des modernen Verkehrs. Die rasche, raschlebige Entwickelung bildete endlich die heutigen, „zeitgemäßen" Erscheinungen aus, als da sind: die übermäßige, von künstlerischer Gedanken- und Planlosigkeit, von Erfolg- und Gewinnsucht geförderte Konzertseuche, die vielen Luxus- und Valutakonzerte, die Vergrößerung der Schar von beharrlich an die Oeffentlichkeit drängenden Mittelmäßigen, Unberufenen und Talentlosen, die vor dem Kriege insonderheit in München (als Verkehrspunkt in beneidenswerter Lage!) grassierende „Fremdländerei" mit ihren übeln Auswüchsen und — nach dem Kriege der nationalistische und antisemitische Fimmel, der gerade wieder in München — dank aufpeitschender, hetzerischer, politischer Wühlarbeit — üppige Blüten treibt und nicht immer mit Berufung auf den (allerdings höchst notwendigen) Nationalstolz zu entschuldigen ist. —

München, wirtschaftlich begünstigt durch den außerordentlich starken und internationalen Verkehr, war in verhältnismäßig kurzer Zeit zu einer großen und modernen Stadt geworden, die aber immer ängstlich in allem ihren bodenständigen Charakter und ihre große Tradition in Dingen der Kunst zu wahren suchte. Das München vor dem Kriege und der Revolution hatte ein liebenswertes, lachendes, durch tausenderlei Züge erheiterndes Gesicht. In ihm lebte ein Gemisch von Freiheit, gesundem Fortschrittsgeist, fröhlichem und unhastigem Leben, gutbürgerlicher Bonhomie, höflicher Toleranz gegen Art fremdes und Fremdländisches und von — einem irgendwie noch still und beschaulich sein Dasein fristenden Krähwinkeltum (mit dem „unsterblichen" Hofbräuhausgeist). Heil diesen Nachkommen von Nachtwächtern und besorgten Angstmeiern, die einige große Fortschrittsgeister in der Kunst aus Münchens Mauern hinausstießen! —

Wenn man von den schon kurz erwähnten Auswüchsen und Nachteilen des heutigen Konzertlebens absieht, bleibt immer noch des Guten und Positiven, für die Entwickelung der Musikpflege Förderlichen genug übrig. Die starke Ausbreitung des Musikstudiums, die intensive öffentliche Kunstpflege, die Bemühungen vor allem auch von Privaten, Vereinen, von Staat und Gemeinde um eine erzieherische volkstümliche Musikpflege — sind ein Beweis dafür, daß ganz allgemein das Musikleben als ein gewichtiger bildender Faktor im geistigen und kulturellen Leben erkannt ist. —

Wenn ich das Konzertleben Münchens von den Liebhaberkonzerten der Hofkapelle des kunstsinnigen Kurfürsten Karl Theodor (etwa von 1781) an bis auf den heutigen Tag überschaue, so fällt der Blick auf eine Vergangenheit, über die sehr viel Rühmliches und auch mancherlei Unrühmliches zu sagen wäre. Die schon erwähnten, im Redoutensaal (dem heutigen Landtagsgebäude) abgehaltenen, auch nicht Hoffähigen zugänglichen Liebhaberkonzerte (zwölf im Jahre) der kurfürstlichen Hofkapelle unter der Leitung Cannabichs fanden beim Münchner Publikum nicht die Teilnahme, die sie vorher in Mannheim gefunden hatten. Mannheimer Künstler wie Cannabich, Toeschi, Fraenzl, Eck, Le Brun, Ram, Hieber, Ritter u. a. bemühten sich, das Interesse für die musikalischen Produktionen zu heben, was ihnen aber nur sehr allmählich gelang. Als die Liebhaberkonzerte eingestellt werden mußten, fanden nur noch vereinzelt bemerkenswerte musikalische Aufführungen statt (Chorkonzerte unter Leitung von Kapellmeister Peter Winter und Konzertmeister Josef Moralt, Konzerte ausgezeichneter Künstler der Kgl. Hofkapelle und auswärtiger Künstler). Den damaligen Berichten der Allgem. Musikal. Zeitung ist zu entnehmen: „Die Hofkonzerte haben ihren Fortgang. Man gibt da viel Vorzügliches; und, Dank sey es den humanen Gesinnungen unsers Königs und der verehrten Königin, ist es auch dem nicht geadelten Kunstfreunde nicht allzuschwer gemacht, Zutritt zu erlangen. Von Liebhaberconcerten haben wir lange nichts gehört. Sie sind gefallen und werden sich wahrscheinlich nie wieder zu ihrem vorigen Glanze erheben." — „Am 6. Mai 1806 hat Herr Abt Vogler, unermüdet in seinem Eifer, durch Nationallieder und Orgelkonzerte den Gemeingeist zu erwecken und zu unterhalten, zwei patriotisch-national-charakteristische Orgelkonzerte, auch unter dem Namen Polymelos verkündiget, gegeben; wobey die Ankündigung sagte, Ein Abend reiche gar nicht hin, seinen Plan vollständig auszuführen. Es waren da zu hören: sieben bayerische Volkslieder, sämmtlich vom Abt componiert; andere, von allen Zonen gesammelte

Favoritmelodien, unter diesen der Kühreigen und zwar in altgriechischer, lydischer Tonart etc. Dieser incroyablen Ankündigungen ungeachtet waren der Zuhörer wenige. Der Hof erschien gar nicht ...... die Leute sangen, wie sie hintennach erfuhren, als die Gratification außenblieb, aus Patriotismus." ... „Ende Dezember 1808 gab Herr Pohl, ein reisender Harmonikaspieler, ein öffentliches Konzert. Ungeachtet der Kälte des Saales, welche die Reinheit einiger Töne hinderte, gefielen allgemein, so wenig auch dies Instrument in hiesiger Stadt ausgeübt wird. Eine sehr schwere, ins Barocke gehende Sinfonie von Beethoven wurde bey dieser Gelegenheit gegeben" .... „Eine neue Ouverture von Beethoven erhielt den verdienten Beyfall, doch das allgemeine Wohlgefallen konnte sie nicht an sich ziehen. Man ist hier noch zu wenig an den oft bizarren Geschmack dieses originellen Künstlers gewöhnt." — „Zu den reisenden Tonkünstlern zählen wir auch Hr. Carl Maria von Weber. Er gab schon vor einiger Zeit (Mai 1811) ein großes Concert, dessen Stücke alle von seiner Composition waren und worin er sich selbst zugleich als einen feurigen Fortepiano-Spieler erprobte." —

Der Tag, an dem elf der vorzüglichsten Mitglieder der Kgl. Bayer. Hofmusik, an ihrer Spitze Hofkapellmeister Peter Winter, Musikdirektor Ferdinand Fraenzl und Konzertmeister Josef Moralt beim König Max Josef I. mit der Bitte vorstellig wurden, während des Winters eine Anzahl abonnierter Konzerte im Kgl. Redoutensaal geben zu dürfen —, wurde für die weitere Entwickelung des Konzertlebens in München von großer Bedeutung. Es kam zur Gründung der Musikalischen Akademie (18. November 1811). Das erste abonnierte Konzert war am 9. Dezember 1811. Vom Jahre 1818 ab wurden die Konzerte teils im „Kgl. Hoftheater an der Residenz", teils in dem von Leo von Klenze neu erbauten Hof- und Nationaltheater abgehalten. Mehr und mehr erlahmte das Interesse für diese Konzerte der Musikalischen Akademie. Auch fehlte es an einem großen und würdigen Konzertsaal. Die Erbauung des Kgl. Odeons entsprach einem dringenden Bedürfnis. Das erste Konzert in dem neugeschaffenen, von der Hand des Meisters Peter von Cornelius geschmückten Saale war am 10. März 1828. — In welcher Verfassung sich das Konzertleben in der bayerischen Hauptstadt damals und auch noch zehn Jahre später befand, geht aus den Berichten der Allgem. Musikal. Zeitung hervor. Da heißt es:

„Große Concerte scheinen nicht mehr recht gedeihen zu wollen, dagegen gibt es kleinere Concerte in Menge. Die interessantesten und besuchtesten davon sind die musikalischen deklamatorischen Abendunterhaltungen (sie bestehen aus Saitenquartetten, Quintetten, Liedern und Duetten, Solostücken für Clarinette, Violine oder Violoncell, und Declamation), welche die Herren Bayer, Faubel, Menter und Mittermayer veranstalten. ... Außerdem hatten und haben noch der „Frohsinn", das „Museum" und eine Menge kleinerer Gesellschaften ihre eigenen Concerte und Concertchen, in welchen leider auch Musiker vom Fach (gewiß nicht zum Heile der Kunst und ebensowenig zu ihrem eigenen Vortheile) mitwirken. Die Concerte der Musikalischen Akademie waren nicht sehr zahlreich besucht, was zum Theil der leidigen Cholera, zum Theil der sehr strengen Beschränkung des freien Eintritts (außer dem königlichen Hofmusik- und Hoftheater-Personale war niemand der freie Eintritt gestattet) und besonders dem Umstande zuzuschreiben ist, daß ernste, gediegene Werke hier nur ein kleines Publicum haben...."

Der aus Mannheim berufene Kapellmeister Franz Lachner hatte seine künstlerische Tätigkeit als Organisator und Erzieher des Orchesters wie des Publikums begonnen. Er sah sich aber gezwungen, am 22. Januar 1837 folgendes Schreiben an die Direktion der Musikalischen Akademie zu richten: „Da ich zu der traurigen Ueberzeugung gelangt bin, daß die Musikalische Academie gegenüber steht einem Publicum, das an den Aufführungen größerer Werke nicht einen solchen Antheil nimmt, um die übergroßen aus dem Organismus des Institutes hervorgehenden Ausgabslasten zu decken und die Bestrebungen des Musikdirigenten sowie der betheiligten Künstler zu belohnen, so sehe ich mich gezwungen, meinen Austritt aus dem Verbande der Academie zu erklären....."

Ein Bericht der Allgem. Musikal. Zeitung geißelt scharf diese Zustände. „Eine seit 1835 bestehende Concertunternehmung, welche nicht wenig zum völligen Aufhören der großen Concerte im Odeon beigetragen haben mag, sind die bereits obenerwähnten musikalisch-declamatorischen Abendunterhaltungen der Herren Faubel (Clarinette), Ed. Mittermaier (Violine) und Menter sen. (Violoncello)..... Dann die Gesellschaft „Frohsinn". Der größte Theil der bei ihren Concerten und musikalischen Unterhaltungen Mitwirkenden besteht aus Hofmusikern, welche dagegen zu den Bällen usw. freien Eintritt haben. Die Direction besorgte daselbst früher der kgl. Hofmusikdirector Moralt, seit dessen Pensionierung der kgl. Hofcapellmeister Stuntz. — Außerdem bestehen hier zwei ausschließlich musikalische Gesellschaften, der „Privat-Musikverein" und der „Philharmonische Verein", mit deren gewöhnlich mageren Spenden sich wieder gar viele begnügen. Musikalische Unterhaltungen gibt es übrigens in allen Gesellschaften in Hülle und Fülle und so dürftig dieselben in der Regel ausfallen, so lehrt doch die Erfahrung, daß sich die Mitglieder solcher Vereine lieber mit etwas Mittelmäßigem oder auch Schlechtem begnügen, als daß sie für etwas Gutes etwas bezahlen, mögen die Preise auch noch so billig sein. Würden die Hofmusiker bei solchen Vereinen nicht mehr mitwirken, so wäre es für ihr eigenes Gesammtinteresse sowohl als auch zum Nutzen und Frommen der Kunst nicht anders als höchst ersprießlich, ob schon der Vortheil einzelner darunter litte. Durch diese Umstände wird der mißliche Zustand wohl erklärlich, in welchem die Concerte der musikalischen Academie sich jetzt befinden. Der kgl. Hofkapellmeister Lachner allein hätte dieselben vielleicht noch halten und heben können, indem er allgemein beliebt ist und das Publikum sowohl als auch das kgl. Hoforchester das größte Vertrauen in ihn setzt. Aber einestheils schreckte auch ihn der pecuniäre Erfolg der ersten fünf von ihm dirigierten Concerte zurück, anderntheils konnte er sich mit den Ausschußmitgliedern der musikalischen Academie hinsichtlich des Repertoirs nicht vereinigen, indem er fest darauf bestand, daß alle Variationen, Potpourris, neu italienische Gesangsstücke und dergleichen Plunder, überhaupt alles, was nicht gediegen ist, unbedingt von den Concerten ausgeschlossen bleiben sollte. Die Direction glaubte aus pecuniären Rücksichten darauf nicht eingehen zu können und Lachner erklärte seinen Austritt."

So schwer die ersten Dezennien ihres Bestehens für die Musikalische Akademie —, so fruchtbar und künstlerisch bedeutsam sollte sich späterhin die Tätigkeit dieses Institutes entfalten. Während seines mehr als hundertjährigen Wirkens hat es wahrhaft Großes für die Kunst geleistet; bedeutende Werke der Klassik, Romantik und der Neuzeit dem Münchner Publikum zuerst vermittelt und in jedem Betracht eine wahre Blütezeit erlebt. In den Konzerten der Musikalischen Akademie waren die bedeutendsten Künstler des In- und Auslandes zu hören. Von großen Meistern erschienen Richard Wagner, Johannes Brahms und Anton Bruckner persönlich. Mit Stolz blickt die Akademie auf ihre Dirigenten: auf die Franz Lachner, Hans von Bülow, Franz Wüllner, Hermann Levi, Franz Fischer, Richard Strauß, Max Erdmannsdörffer, Bernhard Stavenhagen, Hermann Zumpe, Felix Mottl und Bruno Walter. (Der derzeitige Leiter der Abonnementskonzerte ist der neue Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch.)

So überaus verdienstvoll und unentbehrlich das Wirken der Musikalischen Akademie (die sich später mit den bestehenden großen Chorvereinen zur Aufführung großer Vokalwerke zusammenschloß) auch war: es war immer an eine gewisse Tradition gebunden, die die besondere Pflege klassischer Musik (auch mit Rücksicht auf die zum Teil konservativ gesinnten Abonnenten) wünschenswert erscheinen ließ, die moderne und zeitgenössische Produktion aber nicht in dem erforderlichen

Umfange berücksichtigen konnte. Es mußte sich das dringende Bedürfnis nach einem zweiten Orchester ersten Ranges und einem zweiten großen Konzertsaale einstellen. Die Erbauung



Hans Knappertsbusch.

der Tonhalle und die Begründung der Kaim-Konzerte waren das große Verdienst des Hofrates Dr. Franz Kaim. Die Konzerte des neuen Orchesters gewannen eine große Bedeutung für das Münchner Musikleben. Dirigenten der Kaim-Konzerte und der daneben volksbildnerisch höchst wichtigen Volkssymphoniekonzerte waren H. Winderstein (1893), Hermann Zumpe (1895), Ferdinand Löwe (1897), Siegmund von Hausegger, Felix von Weingartner (1898), Peter Raabe (1903), Georg Schneevoigt (1904–1908). Im Januar 1908 wurde das Kaim-Orchester aufgelöst. An seine Stelle trat der Konzertverein (Dirigenten: Ferdinand Löwe und Paul Prill), dessen Abonnementkonzerte gegenwärtig Siegmund von Hausegger dirigiert. (Leiter der Volkssymphoniekonzerte ist Rudolf Groß.)

Von erheblicher Bedeutung für das Münchner Konzertleben waren auch der Porgessche Chorverein (Heinrich Porges war eine der markantesten und fortschrittfreundlichsten Persönlichkeiten im musikalischen München) und der Oratorienverein (Dirigenten seit der Gründung im Jahre 1854: Karl Freiherr von Perfall, Josef Rheinberger, Max Zenger und Viktor Gluth). Daneben ist für Pflege des a cappella-Gesanges der Chorschulverein (unter Domkapellmeister Eugen Wöhrle) zu nennen.

Heute wirken der Lehrergesangverein, die Konzertgesellschaft für Chorgesang (Dirigent Prof. Eberhard Schwickerath), der Bach-Verein (Dr. Ludwig Landshoff) und — in bescheidenen Grenzen — der Palestrina-Verein (Gottfr. Rüdinger) in der Pflege des großen Oratoriums, der geistlichen und weltlichen Vokalmusik.

Die Kgl. Vokalkapelle widmete sich (in den Gottesdiensten der Allerheiligenkirche) der Kirchenmusik alter niederländischer und italienischer Meister, insbesondere auch den Werken Orlando di Lassos. In nicht wenigen Konzerten begegnete man dem Kgl. Hoftheater-Singchor.

Der Propagierung moderner Musik diente der Hugo Wolf-Verein, der sich später in die „Gesellschaft für moderne Tonkunst" verwandelte. Auch sie besteht längst nicht mehr. Der „Hans Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst", der vor einigen Jahren gegründet wurde, verfolgt ähnliche Ziele.

Es liegt mir fern, in diesem Aufsatze eine Geschichte des Münchner Konzertwesens oder eine genaue Statistik aller wichtigen musikalischen Ereignisse zu geben. Auch will ich mir versagen, alle die künstlerischen Persönlichkeiten zu nennen, die je in München musikalisch gewirkt haben. — Als Stadt der Kongresse und glänzender Festversammlungen hat München gar manches bedeutsame Musikfest erlebt. (In neuerer Zeit: Brahms-Fest — Französisches Musikfest — Richard Strauß-Fest — die Aufführung der achten Symphonie von Gustav Mahler unter Leitung des Komponisten usw.) — Kürzlich gab es eine (von einer Anzahl von Musikverlagen geförderte) Deutsche Musikwoche, verbunden mit Konzerten und einer Ausstellung von Noten und Büchern.

Es wird in München außerordentlich viel und auch gut Musik gemacht. Unter der großen Schar einheimischer konzertierender Künstler finden sich nicht wenige mit starker Begabung und reifer, gefestigter Künstlerschaft. — Die Akademie der Tonkunst hat unter den Direktoren Siegmund von Hausegger und H. W. von Waltershausen einen neuen und starken Aufschwung genommen. Auch der Tonkünstler-Verein beschränkt sich nicht mehr auf soziale Bestrebungen (wiewohl gerade diese in den gegenwärtigen Zeitläuften wichtiger und dringlicher sind denn je zuvor!) und hat der großen organisatorischen Begabung Waltershausens neues Leben zu verdanken.

Was das Konzertpublikum betrifft, so müssen mehrere und verschiedene Schichten unterschieden werden. Das eigentliche Konzertpublikum hat Verständnis, ist begeisterungsfähig, ist höflich gegen auswärtige und auch ausländische Künstler, kommt Neuem und Neuzeitlichem mit gutem Willen entgegen; es muß nicht gerade eine überschätzte Lokalberühmtheit sein, wenn sein Enthusiasmus mit südlicher Lebhaftigkeit hell auflodert. Diesem Publikum gehören freilich nun auch jene mehr und mehr verarmenden Kreise an, die sich den Besuch guter Konzerte nicht mehr erlauben können. Dem Mittel- und Arbeiterstand bieten vor allem (neben den Gewerkschaften und Verbänden) die beiden großen Konsumentenorganisationen, die Münchner Volksbühne und die Münchner Theatergemeinde die Möglichkeit, gute Konzerte oft und verhältnismäßig billig zu hören. Es ist da im großen noch viel erzieherische Arbeit



August Schmid-Lindner.

zu leisten; aber es ist zu hoffen, daß das Interesse für künstlerisch hochstehende Konzertmusik gerade in diesen Kreisen gefördert werde. Es wird da so mancher an der Abwanderung ins Operettentheater und ins Kino verhindert.

Da wäre auch noch von dem Konzertpöbel zu reden, der sich in der Hauptsache nur bei Sensationen, nur in Konzerten von männlichen und weiblichen Primadonnen einfindet und seiner erstaunlichen Unkultur und Unbildung ungehemmten Durchbruch sucht.

Und die vielen, die ernsten Konzerten interesselos gegenüberstehen, dafür aber um so fleißiger Opern und Operettentheater, Kinos, allenfalls auch noch Unterhaltungs- und Tanzmusik besuchen — diese vielen sind doch nicht nur in den unteren, ungebildeten Volkskreisen zu suchen. Ich habe schon hervorgehoben, daß die gebildeten Musikkreise eine fortschrittsfreundliche Gesinnung haben und neuzeitlicher, zeitgenössischer Musik gutes Verständnis entgegenbringen. Trotzdem könnte es mit diesen Dingen besser bestellt sein, wenn in München mehr moderne und zeitgenössische Musik zu hören wäre. In dieser Hinsicht bieten Berlin und Wien unvergleichlich mehr Anregung. Ungesundes, Unnatur und Auswüchse in der Kunst finden aber bei dem gesunden Sinn des Münchners hier schärfere Ablehnung als etwa in den genannten beiden Weltstädten.

Auch in München hat es zu mancher Zeit Parteien- und Cliquenwesen gegeben. (Auch Protektionswirtschaft zu ungunsten eines gedeihlichen freien künstlerischen Wettbewerbs.) Es ist gar nicht notwendig, in dieser Hinsicht einzig auf die höchst unerquicklichen Verhältnisse der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts hinzuweisen, auf die Kämpfe um das Wagnerische Kunstwerk, wo man auf der einen Seite über die „zerfahrenen, veralteten und verrotteten Musikzustände Münchens" schimpfte, auf der andern den „verderblichen Einfluß Richard Wagners auf Bayerns König und den Mißbrauch der königlichen Gunst unter Hereinziehung politischer Angelegenheiten" so schrecklich wie nur möglich ausmalte.....

So vieles sich auch im Konzertleben Münchens in den letzten Jahrzehnten gegenüber den Verhältnissen früherer Jahre gebessert hat, so verfehlt wäre es, München als ein Kunstparadies zu betrachten, in dem alles zum Besten gerichtet wäre. Auch wer diese Stadt wirklich kennt und liebt, wird gegen ihre Schwächen und Fehler nicht blind sein und nicht alles, was intra muros auf den Gebieten der Kunst geschieht, ideal oder unbedingt preisenswert finden. Im Gegensatz zu andern Großstädten liebt München ein behagliches Tempo (das in früheren Zeiten freilich manchmal zu einem „Schlummerzustand", infolge allzu großer Gemächlichkeit, überging). Es hat immer tapferer, von einem regen und gesunden Fortschrittsgeist erfüllter Männer bedurft, dieses Tempo zu spornen; man hat diesen Vorwärtsdrängenden Leben und Arbeit nicht immer leicht gemacht. Aber wer die Stadt, in der so viele bedeutende Künstler gewirkt haben, wer die Stadt, die Richard Strauß geboren, wirklich kennt und liebt, wird ihr gern wünschen, daß sie auch fürderhin unter den führenden deutschen Musikstädten mit an erster Stelle stehe.

Musikbriefe

München. (Vokalkonzerte.) Die erste Aufführung der romantischen Kantate „Von deutscher Seele" von Hans Pfitzner stand am Ende der sommerlichen Festspiele. Sie war im Nationaltheater. Orchester und Chor der Staatstheater, die ausgezeichneten Solisten: Lotte Leonard, Luise Willer, Fritz Krauß und Paul Bender unterstanden der hingebungsvoll begeisternden Leitung Bruno Walters, der am Schlusse zusammen mit dem Komponisten stürmisch gefeiert wurde. Die Kantate selbst hat auch bei der ersten Münchner Aufführung einen tiefen Eindruck hinterlassen; sie trägt wesentlich dazu bei, das Bild von dem Wesen, dem Charakter und der starken Persönlichkeit Hans Pfitzners ebenso eindringlich wie klar und leuchtend zu spiegeln. Richtung, Ziel und Ethos eines Künstlers, der in dem Chaos unserer politischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Zustände einsam aufragt. — Pfitzners Kantate war auch das Werk, mit dem sich Generalmusikdirektor Bruno Walter als Konzertdirigent vom Münchner Publikum verabschiedet hat. Wie bei den zahlreichen anderen Abschiedsfeiern war Walter Gegenstand begeisterter Ovationen. — Das Allerheiligenkonzert der Musikalischen Akademie und des Lehrergesangvereins (mit Beethovens Missa solemnis) leitete zum ersten Male der neue Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch. Er hatte vor seiner Ernennung sowohl in der Oper wie auch im Konzertsaale als Gastdirigent einen ausgezeichneten Eindruck gemacht. Seitdem sind einige Monate verflossen. Der gute Kenner der Münchner Verhältnisse weiß, daß es Knappertsbusch als Nachfolger Bruno Walters nicht leicht haben wird, sich durchzusetzen und ist außerdem der Meinung, daß man, wie billig, dem noch jungen Künstler Zeit und Gelegenheit lassen müsse zu seiner Entwicklung als Führer eines bedeutenden, alle Kräfte in Anspruch nehmenden Institutes. Was die Meinung der Kritik betrifft, so ist sie, insbesondere über die Leistungen des Konzertdirigenten Knappertsbusch, augenblicklich sehr geteilt. — H. W. v. Waltershausen hat den Versuch gemacht, seine vor Jahren in Karlsruhe uraufgeführte Oper „Richardis" nunmehr als dramatisches Mysterium im Konzertsaal hörbar zu machen. Es liegt in der Anlage, der Struktur und dem Charakter des Werkes und seiner einzelnen Teile, daß dem Komponisten dieser Akt der künstlerischen Selbsthilfe (denn die Theater haben sich um „Richardis" nicht weiter bemüht) geglückt ist. Auch die konzertmäßige Wiedergabe ließ empfinden, was an dieser Bühnenschöpfung Waltershausens stark, echt und fesselnd ist, und es spricht für ihre künstlerischen Werte, wenn die mangelnde Schaubarkeit nicht allzuviel verschlagen hat. Waltershausen vollbrachte auch als Dirigent des großen Aufführungsapparates (Konzertvereinsorchester, Lehrergesangverein, die Solisten Hedy Iracema-Brügelmann, Julius Gleß, Hubert Franz, Dr. Hans Stadler) eine ganz erstaunliche Leistung. Es fehlte ihm nicht an begeistertem Beifall. — Das Verdische und das Brahmsiche Requiem bot der Lehrergesangverein (im Verein mit der Musikalischen Akademie) unter der Leitung von Robert Heger. Die Konzertgesellschaft für Chorgesang (Prof. Eberhard Schwickerath) gab einen Brahms-Abend und J. S. Bachs Hohe Messe. Der ernst strebende, von Dr. Ludwig Landshoff trefflich geleitete Bach-Verein führte Bachs Weihnachtsoratorium und als selten gehörtes Werk von Mozart dessen „Thamos, König von Aegypten", auf. — Mit guter Chormusik ließen sich ferner hören die Bürgersängerzunft (Dirigent Richard Trunk), der Palestrina-Verein (mit einer Veranstaltung hausmusikalischen Charakters, Dirigent Gottfried Rüdinger), der Madrigalchor von St. Matthäus (Dirigent August Oehl) und der Münchner Volkschor (Mendelssohn-Abend — Chordirektor Johannes Kauer). — Nun käme die große Schar der Solisten. Da gab es Liederabende von Maria Olszewska (für Vollerthuns Lyrik eintretend), Marcella Craft (dem beliebten früheren Mitglied unserer Staatsoper), Jörgen Bendix (als Liedersänger kaum erträglich, gut dagegen in italienischen Arien), Corry Nera, Ellen Overgaard, Gita Lenart (deren zweiter Abend durch Spektakel und Werfen von Stinkbomben gestört wurde, weil sie es gewagt hatte, ein paar alt französische Lieder in der Originalsprache zu singen!), Carla Censi-Ferrario, Karl Erb (mit der erfolgreichen Uraufführung dreier Lieder des Münchner Komponisten Hans Grimm), Maria Möhl-Knabl, Eduard Erhard, Ruzena Herlinger, Gertrud Hepp, Johanna Dietz, Adrienne Toscano del Banner, Nataly Mackensen, Pauline Dobert, Selma Lewin, Heinrich Rehkemper, Heinrich Schlusnus, Heinrich Knote, Grete Stückgold, Grete Merrem-Nikisch (mit Pfitzner), Friedrich Brodersen (ebenfalls mit Pfitzner), Marianne Mörner, Karl Richter, Klara Lilien, Jadlowker, Valdis Zwiener, Fritz Krauß, Udo Hußla, Emmi Krüger, Maria Ivogün, Sigrid Onegin, Mattia Battistini, Renata Livini, Fritz Feinhals, Maria Engel, Thea Linhard, Helene Werther-Riebensahm, Elisabeth Wörthmüller-Nürnberger, Anna Schleich-Baur, Wilhelmine Brückner, Beate Roos-Reuter, Annemarie Götze, Olga Maria Wismüller (unter den jungen einheimischen Sängerinnen eine der begabtesten!), Martha Mayerhans-Rießner (ein talentvoller Mezzosopran), Josepha Bruis, Hermann Hannes, Margot Lee (beachtenswert schöner Sopran), Ella Reinhard, Karl Aufhauser, Ella Reinhard und Emmi Avramides. Joseph Groenen sang in einem der von Kapellmeister Julius Rünger begründeten und geleiteten Philharmonischen Konzerte Max Regers schönen Hymnus der Liebe (erste Aufführung in München). Richard Würz.

*

(Kammermusik.) Smetanas „Aus meinem Leben" erschien in den vergangenen Monaten mehrfach auf den Programmen; ich erinnere mich einer zwar etwas robusten, klanglich rauhen, aber klar und lebendig gebauten Aufführung durch das Schulze-Prisca-Quartett (Köln). Trotzdem diese Vereinigung gar keinen Wert auf betontes Erfassen des in dem Werke stark enthaltenen böhmischen Nationalcharakters zu legen schien, geriet vieles weit urwüchsiger im Sinne des böhmischen Musikantentumes, als dies bei den mit allen Finessen musizierenden Budapestern (Hauser und Genossen) der Fall war. Vielleicht rächt sich in solchen nicht ohne weiteres offen kontrollierbaren Dingen das Allzugekannte, Ueberfeine, nur podiumsmäßig Gesehene. Hier fände man wohl auch eine Erklärung dafür, wie eine immerhin so hochstehende, glänzend zusammengespielte Vereinigung beispielsweise das zweite Thema des letzten Satzes inhaltlich so verkennen kann, daß sie eine Gavotte aus diesem zweifellos rustikan angehauchten Tanzthema macht und trotz sonst sehr schattierten, freilich unter starken Tempowillkürlichkeiten leidenden Spieles den Mittelteil des Allegro moderato als eine indifferente lyrische Episode statt eines meinetwegen wehmütigen Ständchens auf der Landstraße behandelt, was doch zum mindesten Farbmöglichkeiten geben würde. Dem darauffolgenden Schumann (Quartett A dur) kam diese Intellektualität natürlich zugute. Man kann den zweiten Satz etwa

kaum geschmackvoller und dabei glaubwürdiger über seine stilistischen Gefährlichkeiten hinwegführen. — Rühmend sei auch des Dresdner Streichquartettes (Jan Dahmen und Genossen) gedacht, das nach längerer Pause das Es dur-Quartett von Fr. Klose in sehr eindringlicher, gereifter Weise vermittelte. — Seit Zadora vor einigen Jahren mit großer Anerkennung hier aufgenommen wurde, ist uns kaum ein Klaviervirtuose von — rein virtuos — ähnlichen Qualitäten, wie sie Alexander Laßlo besitzt, begegnet; ein ganz echtes Talent, dem mitunter erstaunlich Vollendetes glückt. Dazu gesellt sich bei ihm eine höchst anständige, bescheiden und frisch sich gebende Musikalität, nicht sehr tiefgründig, aber sagen wir einmal angenehm musikbewußt. — Severin Eisenberger ist auch ein eminenter Könner; aber von der älteren Schule. Ein etwas rechthaberischer technischer Glanz gilt ihm viel; jedoch Brahmsens virtuose Neigungen waren nie sehr glücklich, den Paganini-Variationen wird durch äußerlichen Putz niemand freundschaftlicher gesinnt. In analogem Sinne kann man auch gegen Maddelah Masson argumentieren und dabei den Scharm und das sehr liebenswürdige Temperament ihrer Klavierkunst bewundern. Freilich passender am Ort mutet trotzdem Sandra Droucker an, wenngleich ihr C. Franck nicht sonderlich wesenseigen ist. Eine derartig meisterhafte Ueberlegenheit über alles Stoffliche hat ein unbedingtes Attraktionsrecht; es gibt sicherlich nicht allzuviele Künstler, die sich soviel Mittelpunktskraft zutrauen dürfen, wie sie der Unberührtheit und Selbständigkeit der Kunstübung dieser Frau innewohnt; der größte Teil des solistischen Konzertwesens ist doch mehr alterierte Hausmusikpflege. — Dorothea Braus hatte Momente, an denen es ihr gelang, dieses Niveau zu überwinden; im großen ganzen aber ist ihr Ausdeutungsvermögen trotz sehr achtbarer hand- und gedächtnistechnischer Entwicklung vorläufig noch etwas unpersönlich und schulgerecht. — Sieht man sich der reproduktiven Musik gegenüber im Bestreben, Positives festzustellen, immer wieder belohnt, so versagt der Produktion gegenüber leider meistens auch der beste Wille. Da ich diesmal noch gewissermaßen über einen unvorhergesehenen Nachtrag zu berichten genötigt bin, ist mir weitaus nicht mehr alles gegenwärtig; jedoch erinnere ich mich auf kammermusikalischem Gebiete seit H. K. Schmids G dur-Quartett keines nachhaltigeren Eindruckes. Das Klaviertrio und die Cellosonate von Hans Gebhard bezeugen eine ehrliche, sympathische und sorgfältig gepflegte Begabung, gehen aber jeder Problematik aus dem Wege und bergen infolgedessen keine irgendwie nennenswerten Lösungen. Freilich stechen sie schon in ihrer Anlage von — sit venia verbo — Richtigkeiten wie die Klavierstücke, die Paul Rohr an seinem Kompositionsabend vortrug, vorteilhaft ab. Das ist ein ganz typischer, psychologische Teilnahme beanspruchender Fall. Dieser — nicht mehr junge — Südtiroler muß als ein vorzüglicher wohlgeschulter Musiker, ja vielleicht sogar als ein Volltalent gewertet werden. Aber er versinkt so sehr in seine stillen, subtilen Stimmungen, daß ihm der Stoff unter den Händen zergeht, und daß, was er an Umrissen festhält, zu einer künstlerischen Versinnbildlichung einfach nicht genügt. Gibt er aber einmal mehr Materie, so schlägt er infolge einer mangelnden seelischen — nichtkompositionellen — Herrschaft über sie sofort ins Triviale über. Die Begabungsforschung, die auch unter Beitragsversuchen des Schreibers dieser Zeilen am Psychologischen Institut der hiesigen Universität erwacht, und über deren Tätigkeit an dieser Stelle hoffentlich auch einmal berichtet werden kann, wird vielleicht in einem späteren Stadium derartigen gar nicht seltenen Individualitäten durch Klarstellungen zu Hilfe kommen können. V. Schwarz.

*

(Orchesterkonzerte.) In den letzten Monaten sind Orchesterkonzerte, sieht man von den unter Hauseggers und Knappertsbuschs Leitung ständig veranstalteten ab, in München selten geworden. Das Dirigieren wird eine immer teurere und überdies — da es vor einem fragwürdigen, stark mit „Valutageiern" und „Raffkes" durchsetzten Publikum ausgeübt werden muß — auch nicht mehr gar so würdevolle Angelegenheit. Das alte Jahr läutete C. F. Adler mit Mahlers VII. Symphonie zu Grabe. Dieser Kapellmeister hat uns in einer Reihe von Orchesterkonzerten mit dem zeitgenössischen Schaffen des In- und Auslandes bekannt gemacht. Möchte doch der Geschmack, den er bei der Zusammenstellung seiner Programme verrät, sich auch immer mehr auf die Führer- und Deutereigenschaften des Dirigenten übertragen! Diesmal war sein Liebeswerben um Mahlers VII. Symphonie erfolglos. Aber auch ein Größerer wie er hätte uns nicht diese peinvoll in Szene gesetzte (wenngleich wohl ahnungslos-verlegene) Musik zum Erlebnis gestalten können. Unfaßbar wie ein so kluger Kopf wie Paul Bekker (vergl. „Zeitwende", Die Musik XV, S. 1 ff.) in unbelehrbarem Glauben an irgendeinen „urmenschlichen Idealtypus" Mahler zum Vorkämpfer einer neuen, übernationalen musikalischen Offenbarung stempeln, oder gar Pfitzner im Hinblick auf ihn zukunftweisende Werte absprechen kann. Die Probe aufs Exempel bot ein Pfitzner-Konzert, das unmittelbar auf den Mahler-Abend folgte. Der Komponist dirigierte Bruchstücke aus seinen Werken, darunter die Solhaug-Musik, die Schöpfung des Zwanzigjährigen, der, obwohl von der Romantik des Marschnerschen Heiling herkommend, doch bereits in diesem Werke ein Eigner ist. Ihn lohnte ein tosender, auch für München seltener Beifall aller derer, die den Glauben an die deutsche Seele noch nicht verloren haben. Nur selten bekommt München Pfitzner zu sehen. Wir wären übel dran, setzte sich nicht Hausegger mit seiner wuchtigen Stabführung für alles Echte ein. Im letzten seiner Konzerte vermittelte er uns Werke in- und ausländischer Romantik und schlug freilich durch Webers Freischütz-Ouvertüre das Vorhergehende zu Boden. Aber des Schweden Kurt Atterberg Meeressymphonie bestand selbst in solcher Nachbarschaft in Ehren durch ihre zwar impressionistische, aber doch mit der Natur des Landes verwurzelte Tonsprache. Knappertsbuschs, des Opernleiters wie Konzertdirigenten, Bild schwankt „durch der Parteien Haß und Gunst verwirrt" noch immer in Münchens Musikgeschichte. Im nächsten Bericht wird über ihn zu reden sein.

Dr. Erwin Kroll.

*

Stuttgart. (Konzerte II.) Die Reihe der Pianisten eröffnete der außerordentlich befähigte Willy Bergmann, der mit tadelloser Technik und schönster Tongebung ein nicht alltägliches Programm: Wilhelm Bergers herrliche Variationen Op. 91, Regersche Klavierstücke und Schumanns C dur-Fantasie spielte. In Lambrinos Beethoven-Abend vermißte ich klangliche Kultur und eine wirklich innere Hingabe; auch die Art der Gliederung war nicht immer überzeugend. Sollte er mit seinem Draufgängertum d'Albert nachahmen wollen? Stärkste Eindrücke vermittelte wieder der zu höchster Meisterschaft emporgestiegene Alexander Borowsky und der phänomenale Walter Gieseking, dessen Technik ebenso unvergleichlich ist wie die Wärme und Farbigkeit seines Spieles. Klang und Farbe locken ihn — bei einer so ausgesprochen klavieristischen Anlage kein Wunder — am meisten; so blüht unter seinen Händen Bach auf, so packt er auch Regers Bach-Variationen durchaus von dieser Seite an im Gegensatz zu Serkin, der, ganz Plastiker, ihre Linien und Formen ungeheuer scharf und wuchtig herausarbeitet. In kleinerem Maßstab läßt sich dieser Gegensatz zwischen zwei jungen, technisch sehr gut beschlagenen Stuttgarter Pianistinnen feststellen: Gret Hein, die Bach, Mozart, Beethoven, Schumann und Skriabine mit sehr gepflegtem Anschlag und sorgfältiger Einzeldarstellung bot, und Hildegard Naser, die d'Albert, Weber, Schumann, Debussy und Rachmaninow klar und herb gestaltete. — Die Symphoniekonzerte des Landestheaters (Leonhardt) und des Württembergischen Konzertbundes (Band und Gastdirigenten) werden allein von dem überbelasteten Landestheaterorchester bestritten. Darunter muß leider die Qualität der Aufführungen leiden; besonders im Bläserchor bringt das manche Unzulänglichkeiten (namentlich in der klanglichen Ausfeilung) mit sich. Aber auch in der Gesamtdarstellung der Werke macht sich der Mangel an eingehenden Proben oft bemerkbar. Das ist weder Schuld der Dirigenten noch der Instrumentalisten im einzelnen, sondern liegt — wie auch anderwärts — an dem von der Ungunst der Zeit diktierten System, das ja eine im Interesse der künstlerischen Vollwertigkeit des Orchesters dringend notwendige Verstärkung des Personales nicht zuläßt. Wer weiß, wie stark die einzelnen Orchestermitglieder durch den Theaterdienst in Anspruch genommen sind, der wird ihre Frische und Elastizität im Konzert trotzalledem immer wieder bewundern. Unter diesen Umständen des Reproduzierens aus dem Handgelenk hat Carl Leonhardts sorgsame, bedächtige und grüblerische Art im Konzertsaal einen schwereren Stand als der impulsive, vom Augenblick hingerissene und im Augenblick hinreißende Fritz Busch. Er braucht viel länger als dieser, um mit dem Orchester in jenen innigen Kontakt zu kommen, der sich auch dem Hörer mitteilt. Trotzdem lassen so starke Eindrücke wie die Wiedergabe von Beethovens VII. und Bruckners VI. Symphonie, der Musik Rudi Stephans, oder auch eine so feinfühlige Begleitung wie die zu den César Franckschen Symphonischen Variationen, die Joseph Pembaur in herrlichster Vollendung spielte, auch vom Konzertdirigenten Leonhardt noch viel erwarten. Von neuen Werken brachte er als Uraufführung ein rhapsodisches Vorspiel für großes Orchester „Triumph des Lebens" von Rudolf Peterka. Ein glanzvolles, virtuos gekonntes und instrumentiertes Orchesterstück, das sich wohl hören läßt, aber zu wenig neue und eigenartige Werte hat, um mehr als unser Interesse, um unsere innere Teilnahme wachzurufen. Viel eher tat das Rudi Stephans „Musik für Orchester", aus der man den Geist eines eigenwilligen, starken und phantasiereichen Kopfes verspürt, der da mit sicherer Hand als ganz junger Mensch nach vorwärts strebt und eine Fülle von Einfällen, klagender, melancholischer, aufbrausender und burlesker in freier und doch logischer Form zu einem schönen Ring zusammenschließt. Als Erstaufführung brachte Leonhardt außerdem Joseph Haas' symphonische Suite „Von Tag und Nacht", über die ich in der N. M.-Z. (Heft 1) schon berichtet habe. Das Werk wurde sehr herzlich aufgenommen. In der Interpretation hätte man sich vieles zarter und leichter gewünscht, die pp und ppp traten zu wenig in Erscheinung, was auch nachteilig auf die treffliche Wiedergabe der Solopartie durch Rudolf Ritter wirkte. — Als Gastdirigent des Konzertbundes vermittelte Hans Pfitzner in kongenialem Nachschaffen Schumanns d moll-Symphonie und Beethovens IV. Symphonie, die wohl keiner besser als Pfitzner zu deuten vermag. Seinem Jugendwerk „Das Fest auf Solhaug" kann man beim besten Willen nicht viel Bedeutung abgewinnen, es ist mit dem genialen Wurf seiner ersten Oper gar nicht zu vergleichen. (Ueber die anderen Konzerte des Konzertbundes siehe den nächsten Bericht.) H. H.



Besprechungen

Bücher.

Vereinigter Musiker-Kalender Hesse-Stern 1923. Max Hesses Verlag, Berlin.

Die Vereinigung der beiden Kalender ist freudigst zu begrüßen. Beider Vorteile sind nun aufs beste zusammengekommen und haben ein nach jeder Richtung hin vortreffliches und unentbehrliches Nachschlagewerk geschaffen. Das Adreßbuch ist ganz bedeutend erweitert und umfaßt jetzt zwei stattliche Bände, die, wie der Notizkalender, tadellos ausgestattet sind. Sache der Musiker und der verschiedensten Vereinigungen ist es, an der Vollständigkeit des Adreßbuches dauernd mitzuarbeiten. H. H.

*

Gottfried Galston: Studienbuch, Fr. Chopin. Halbreiter, München, 2. Auflage.

Das Bemerkenswerteste an dieser zwar kleinen, aber ausgezeichneten Schrift ist das Vorwort zur 2. Auflage, in dem Galston schreibt, daß sich leider für seine Idee unter den Berufsgenossen keine Nachfolger gefunden hätten: „Instruktive Ausgaben virtuoser Bearbeiter jedoch, die ehrwürdige Texte mit superklugen Fingersätzen, hochweisen Pedalkurven und unfehlbaren Phrasierungsbezeichnungen schwärzten und die klaren Wasser trübten, gab es wieder ein ganzes Schock." Leider hat Galston nur zu recht, aber es liegt auf der Hand, daß der Durchschnitt des Berufsmusikers wie der Dilettanten lieber zu einer gebrauchsfertigen Ausgabe greift, als aus Urtextausgaben mit Hilfe eigenen Nachdenkens (wobei ihm ein derartiges Studienbuch ein treuer Berater sein könnte) sich eine eigene Anschauung der Musik zu bilden sucht. Jeder denkende Musiker aber — und es gibt deren auch welche — erinnert sich mit Dankbarkeit an die Anregung, die ihm etwa die Anmerkungen Bülows zu den letzten Beethoven-Sonaten oder die Studien zum Wohltemperierten Klavier von Busoni, die Chopin-Studien Godowskis und (in letzter Zeit) die Anmerkungen Straubes zu den Orgelwerken Bachs bereitet haben. Das ist die Linie, auf der der wahre Fortschritt im wirklichen Musikverstehen allein liegen kann, und daher bin ich Galston so dankbar, daß er einer der ganz wenigen ist, die ihn beschreiben. Die Schrift behandelt vorwiegend die Etüden und Préludes und ist nur für Leute geschrieben, die diese Stücke schon studiert haben, für diese aber ist sie von großem und unzweifelhaftem Nutzen. H. K.

Gesangsmusik.

Richard Trunk, Op. 47: Sechs Lieder. Verlag Halbreiter, München.

Ueber Trunks Liedern liegt immer eine versonnene, melancholische, fast schwermütige Stimmung, die ihnen ihr besonderes Gepräge aufdrückt. Wo darin das Gedicht (wie in der Mehrzahl dieser Lieder) seinem Empfinden ganz entgegenkommt, entstehen so feine, echt lyrische Gebilde, wie der „Flieder im Mondlicht" und „Lenz-Passion", um nur zwei hervorzuheben. Die Begleitung ist für Trunk nur Untergrund; der instrumentale Einfall ist sekundärer Natur, untergeordnet, oft nur akkordische Fläche. Dafür tritt die innige, melodisch immer schlichte Gesangslinie um so schöner in den Vordergrund. Diese Lieder sind wirklich wertvolle Hausmusik, die jedem, der sie singen wird, Freude machen werden.

*

Franz Philipp: 1. Lenau-Lieder für eine Altstimme, Streichquartett, Klarinette und Fagott, Op. 1. 2. Fünf kleine Lieder, Op. 8, für eine mittlere Singstimme und Klavier. 3. Unserer lieben Frau, Op. 15, sieben a cappella-Chöre. Sämtlich im Musikverlag C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Die Lenau-Lieder Philipps sind ein erstaunlich starkes und verheißungsvolles Opus 1. Man wird in einem solchen keine Meisterstücke suchen, muß hier aber doch die formale Geschlossenheit namentlich der ersten drei Lieder (das vierte hat beim E dur-Uebergang seine schwache Stelle), besonders aber die Einheitlichkeit der Stimmung und die geschickte, charakteristische Gestaltung des Begleitkörpers bewundern. Zudem hat Philipp eine gute melodische Erfindung, die sich in seinen vokalen Werken zu sehr gut abgerundete Formen entwickelt. Dem Werk ist die weiteste Zuneigung zu wünschen. — Wie in den Lenau-Liedern zeigt sich auch in den fünf kleinen Liedern Op. 8 die schlichte, gesunde Empfindung Philipps. Lieder wie die volkstümlich schlichten „Du bist mein" und „Wohin ich geh" oder das reichere „Vierzehn Englein" sind erfreuliche lyrische Gebilde. In dem „Ein kleines Lied" freilich zieht das schwache Gedicht auch die Komposition in eine nicht eben hohe Sphäre. — Die Chöre des Freiburger Komponisten und Organisten an St. Martin sind mit das Beste, was er bis heute geschaffen; eine hocherfreuliche Bereicherung der a cappella-Literatur. Philipp hat sich diese Marien-Lieder vom Herzen gesungen, sie sind aus starker Empfindung heraus geboren, von feinen melodischen Bögen getragen, auf einfacher, aber wirkungsvoller Harmonie aufgebaut. Dabei ist der Satz ganz vortrefflich. — Auch hier muß man wieder die mustergültige, schöne Ausstattung des Verlages bewundern. H. H.

Heinrich Kaminski: Motette „O Herre Gott" für achtstimmigen gemischten Chor und Orgel ad libitum. — Der 130. Psalm, Motette für vierstimmigen gemischten Chor. — Sechs Choräle für vierstimmigen gemischten Chor. Schott, Mainz.

Die Bekanntschaft mit diesen Chören hat mir sehr starke Eindrücke hinterlassen. Kaminski ist ja wohl letztes Jahr auf dem Tonkünstlerfest in Nürnberg zum erstenmal herausgekommen, und damals mehrfach als der einzige Treffer unter sonst lauter Nieten des Festes bezeichnet worden — ich habe die Nürnberger Tagung nicht mitgemacht, da ich von der Nutzlosigkeit solcher „Feste" aufs tiefste überzeugt bin und auf Herz und Nieren läßt sich eine Musik erst in der Stille des Studierzimmers prüfen. Als ersten Probierstein wählte ich die „Sechs Choräle". Die Melodien (stellenweise auch die Bässe) sind den Bachschen Liedern für Schemellis Gesangbuch entnommen, und erscheinen viermal im Sopran, zweimal im Alt, der Satz ist strenger, als man bei „moderner" Musik vermuten würde, und trotzdem von großer Schönheit und Ausdruckskraft der Linien. In diesem „trotzdem" sehe ich den Beweis von Kaminskis ausgesprochener Begabung für den Vokalsatz. Mit irrsinnig schweren und dissonanten Chören wie Schönbergs „Friede auf Erden" (Op. 13) ist uns nicht gedient. Daß Kaminski viel an den alten Meistern gelernt hat, zeigen die beiden Motetten noch deutlicher. Die achtstimmige ist sehr schwer und erfordert einen Chor von mindestens zweihundert Menschen, von denen jeder singen kann, muß aber dann von großartiger packender Wirkung sein; leichter (guten Kirchenchören zugänglich) ist der Psalm, der aus vier kurzen Sätzen besteht.

*

Roderich v. Mojsisovics, Op. 45 b: Weihnachtskantilene, Kantate für Soli, Chor, Streichorchester und Orgel, Dichtung von Matthias Claudius. Steingräber.

Diese sympathische und innig empfundene Kantate (warum die Verwässerung der ehrlichen „Kantate" in „Kantilene"?) denke ich mir weniger fürs Konzert wie als Festmusik, mit kunstbegeisterten Dilettanten als Streichern in einem Weihnachtsgottesdienst. Alle Partien sind nur mittelschwer, die Chorsätze fügen sich trefflich der gemütvollen Dichtung des alten Wandsbecker Boten ein; schade, daß das Werk nicht früher erschienen ist, es hätte sicher schon zu Weihnachten da und dort Aufführungen erlebt!

*

Fritz Holzwarth: Sonnenlieder. Ein Zyklus von vier Liedern für Baritonst. mit Klavier. Sentaverlag Ulm a. D. und Leipzig.

Eindringliche und orchestral empfundene Vertonungen bekannter Flaischlen-Texte. Der Gesamteindruck wird zuweilen durch verbrauchte Wendungen gestört, die durchaus aus dem Rahmen der sonstigen Erfindung fallen. Im übrigen sind die Lieder für den Vortrag sehr dankbar.

*

Artur Hartmann, Op. 1: Sieben Gedichte von Friedrich Nietzsche für eine Singstimme und Klavier. Hamburger Musikverlag Roland, Hamburg 8.

Klangvolle, moderne Lieder von reicher Ausdruckskraft, die für ein Op. 1 eine ausgezeichnete Leistung darstellen. Sie werden sich hoffentlich im Konzertsaal einbürgern, da sie wohl geeignet sind, eine bedeutsame Abwechselung in das alte Einerlei der Gesangsprogramme zu bringen. K. G.

Instrumentalmusik.

Heinrich Kaspar Schmid, Op. 34: Fünf Tongedichte für Solobläser und Klavier. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz.

Die Bläser (Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Flöte) werden H. K. Schmid Dank wissen, daß er sie mit so liebevoller Hand bedacht hat. Diese fünf Tongedichte sind im allerbesten wertvollen Sinne Gebrauchsmusik, die Berufsspielern und Liebhabern in gleicher Weise ans Herz gelegt sei. Die Form ist überall sehr glücklich gewählt; der Satz und vor allem der Charakter der Stücke ganz aus dem Geist der Instrumente heraus; dabei ohne Künsteleien und technische Schwierigkeiten. Also alles im guten Geiste des Blasquintetts, das, wie auch diese Stücke, die starken Wurzeln von H. K. Schmids kräftigem, bodenständigem, süddeutschem Kunstempfinden viel besser zeigt als die Gesuchtheiten in seinem türkischen Liederbuch. Die Oboe ist mit einem sehr hübschen Pastorale, die Klarinette mit einem schwungvollen, flüssigen Allegretto bedacht; das Fagott tritt diesmal nicht als Spaßmacher, sondern als Sänger einer ernsten Ode auf; das Horn bläst sich „Im tiefsten Walde" eine melancholische Melodie, während die Flöte in einem Kapriccio allerhand freundliche Späße macht.

*

Hermann Noetzel: Bunte Skizzen für Klavier. Otto Halbreiter, Musikverlag, München.

Noetzel ist kein Vielschreiber. Seit seinem „Meister Guido" hat man — leider — kaum wieder etwas von ihm gehört. Auch in diesen Skizzen zeigte er sich als rechter Meister. Ohne große klavieristische Aufmachung sind sie doch prächtige, unterhaltsame Klavierstücke, ob sie nun fugiert oder monodisch daherkommen. Noetzels Einfälle haben Plastik und rhythmischen Schwung und sind zudem sehr hübsch entwickelt; auch am Humor fehlt es nicht. Beste Hausmusik. H. H.

*

Karl Leonhardt: Neues Jugend-Album für Klavier. Otto Halbreiter, Musikverlag, München.

Neben ziemlich leichten Stückchen (wie dem „Spielzeug") gibt es in der Ueberzahl andere, die, wie „Im Gras", schon fortgeschrittenere Schüler erfordern. Da die Stücke harmonisch interessant sind, gut klingen, einwandfreien Satz haben und auch technisch manches Lehrreiche bieten, kann man sie für den Unterricht (etwa vor den Wanderbildern Jensens) warm empfehlen. L. Th.

Joh. Seb. Bach: Das Wohltemperierte Klavier, herausgegeben von August Schmid-Lindner. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz.

Jede Bearbeitung des Wohltemperierten Klavieres wird umstritten sein. Durchgebildete Musiker werden ja wohl immer nach einer Ausgabe des Urtextes (mit den ganz vereinzelten Tempo- und Vortragsbezeichnungen Bachs) greifen. Aber damit ist der Masse der Musiktreibenden nicht gedient; für sie wird die bearbeitete Ausgabe immer eine Notwendigkeit bleiben. Ueber das Unheil, das da manche Bearbeitung angerichtet hat, sind schon genug bittere Urteile gefällt worden. Zu den ganz wenig guten und wirklich „praktischen" Ausgaben gesellt sich nun die Schmid-Lindners (in der ausgezeichneten Ausstattung des Verlages Schott). Für die Absicht, die ihn leitete, möge ein Satz seines Vorwortes sprechen: „Die besondere Aufgabe der ... Ausgabe will es sein, den Ausführenden, statt ihn in kleinliche Vorschriften einzuzwängen, zu eigenem Nachdenken anzuregen, damit er, beraten und gestützt von der subjektiven Anschauung des Herausgebers, allmählich seine eigene aufbauen lerne." Diese „subjektive Anschauung" hat in weitestem Maße das Richtige getroffen; daß man wiederum aus subjektiver Anschauung in einzelnen Fällen das Tempo variieren oder sich für eine andere Phrasierung entscheiden würde, spielt dabei keine Rolle. Den einzelnen Sätzen sind (auf einem gesonderten Bogen) sorgfältige Erläuterungen und Anweisungen beigegeben.

*

Eulenburgs kleine Partituren, Neue Reihe. Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.

Jeder Musiker kennt die kleinen gelben Hefte als treue Begleiter seiner Studien und Konzertgänge. Der Ausbau dieser mustergültigen und für jeden Musiker unentbehrlichen Sammlung ist eine Prachtleistung deutscher Verlegerarbeit. Neben die immer weitere Ausgestaltung der Kammermusik- und Orchesterpartiturensammlung tritt die der Chorwerke und neuerdings der Bühnenwerke. Hier ist nach Wagners Werken jetzt die vollständige Partitur der Zauberflöte (Ausgabe nach dem Autograph) erschienen, von Hermann Abert, dem bedeutendsten Mozart-Forscher unserer Zeit, revidiert und mit einem Vorwort über die Entstehungsgeschichte des Werkes versehen. An Chorwerken begrüßt man als herrlichen Zuwachs: Bachs Weihnachtsoratorium (Partitur nach dem Autograph), revidiert und mit einem Vorwort von Arnold Schering, der darin manche Fehler der großen Bach-Ausgabe berichtigen konnte, und Bruckners f moll-Messe. Die Orchesterpartituren wurden durch Haydns c moll- und D dur-Symphonien, Mozarts Maurerische Trauermusik, Webers Aufforderung zum Tanz (in Berlioz Instrumentation), die Mendelssohn-Ouvertüren zu Paulus, Athalia und Heimkehr aus der Fremde, César Francks d moll-Symphonie bereichert. In die Kammermusiksammlung sind Dvoráks Klavierquartett Op. 87, Francks Klavierquintett (f moll) und die Streichquartette von Borodin, Andreae und Barblan neu aufgenommen worden. H. H.

Kunst und Künstler

— In München wird zu Regers 50. Geburtstag eine große, würdige Gedächtnisfeier geplant. Es sollen sechs Konzerte (vom 4.—19. März) stattfinden, und zwar ein Akademiekonzert unter Knappertsbusch (Mozart-Variationen, Violinkonzert, 100. Psalm), ein Orchesterkonzert unter Sieg. v. Hausegger (Nonnen, symphonischer Prolog), drei Kammerkonzerte der Ortsgruppe der Reger-Gesellschaft, des Tonkünstlervereins und der Akademie der Tonkunst mit d moll-Quartett, Klavierquintett, Klarinettenquintett, Streichsextett, Flötentrio, Cellosonate, Violinsolosonate, Passacaglia für 2 Kl. und Liedern, ferner ein Konzert des Bach-Vereins unter Dr. Landshoff (Einsiedler, Requiem u. a.) und wahrscheinlich noch ein Orgelkonzert.

— Anläßlich des 50. Geburtstags Max Regers findet in Meiningen am 24. und 25. Februar ein Musikfest mit Vokal- und Instrumentalwerken des Meisters statt. Vorgesehen ist ein Kirchenkonzert, ein Kammerkonzert und ein Orchesterkonzert. Ausführende sind namhafte auswärtige und einheimische Solisten, die sehr verstärkte Meininger Landeskapelle und der ebenfalls erheblich verstärkte „Singverein". Als Festdirigent wirkt der Leiter der Meininger Landeskapelle, Kapellmeister Peter Schmitz.

— Die Stadt Trier veranstaltet unter dem Ehrenvorsitz Max v. Schillings in der Zeit vom 15.—20. April ein Musikfest, das ausschließlich Werke deutscher lebender Autoren zur Aufführung bringt.

— Prof. Karl Straube, der als führender Orgelspieler und -lehrer Deutschlands bekannte, um die Wiedererweckung der Musik des Bach-Zeitalters und den Durchbruch der Kunst Max Regers hochverdiente Künstler, wurde zu seinem 50. Geburtstag von der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig zum Ehrendoktor promoviert, nachdem er kurz zuvor zum ordentlichen Mitglied des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg ernannt worden war.

— Das Berliner Künstlerpaar Prof. Lafont (Klavier) und Laura Helbling-Lafont (Violine) ist für 16 Konzerte im Januar nach Schlesien verpflichtet worden und wird im März eine Tournee von 19 Konzerten in Süddeutschland, beginnend am 5. März in Wiesbaden im Verein der Musikfreunde, absolvieren.

— Der Stadtsingchor zu Halle a. d. S., ein Chorinstitut nach Art der Leipziger Thomaner, wird um die Pfingstzeit eine Konzertreise nach Norwegen unternehmen. Es sind zunächst Konzerte in Bergen, Drontheim und Christiania vorgesehen, und zwar sollen diese Veranstaltungen in erster Linie bezwecken, die Aufmerksamkeit auf die schwer um ihre Existenz ringenden Franckischen Stiftungen, aus deren Schülern sich der Chor rekrutiert, zu lenken. Als Dirigent des Chors wirkt schon seit Jahren in idealer Hingabe an die Sache Chordirektor Karl Klanert, ein Schüler von Forchhammer, Reinecke und Schreck. In letzter Zeit hat der Hallische Stadtsingchor, dessen Geschichte übrigens bis in die Reformationszeit zurückreicht, viel durch seine musikalischen Vespern von sich reden gemacht. In lebhafter Erinnerung stehen noch zwei Schütz-Feiern, bei denen u. a. die vollständige Johannes-Passion des Meisters zu Gehör kam. Als Solisten werden den Chor begleiten Dr. Friedrich Viol (Gesang) und Oskar Rebling (Orgel). —t.

— In Berlin und Leipzig fand im Rahmen der „Melos"-Konzerte eine Bartok-Woche statt. Zur Aufführung gelangten die beiden Streichquartette durch das Budapester Waldbauer-Quartett, die beiden Violinsonaten, Klavierwerke und Lieder.

— Die Orchestersuite „Jahreszeiten" des in Köln lebenden Komponisten Dr. Hermann Unger wurde zur amerikanischen Erstaufführung in Minneapolis erworben, nachdem seine Orchesterskizzen „Nacht" von Chicago bereits angekauft sind.

— Die zwei letzten Aufführungen „zeitgenössischer Tonsetzer" im Musiksaal Bertrand Roth, Dresden, brachten am ersten Abend Kompositionen von Bruno Stürmer: Variationen und Fuge (a moll), Lieder und eine Sonate für Violine und Klavier. Am zweiten Abend wurden holländische Tonsetzer aufgeführt: Sonate für Cello und Klavier von Oberstaat, Lieder von C. van Osterzee, Andriessen, Zweers, Mortelmans, C. v. Rennes und zwei Fantasiestücke für Violine von van Osterzee. Mitwirkende: Gesang: Julia Rahm-Rennebaum, Sophie Wiselius; Violine: E. Stürmer, E. Aulhorn-Baldanius; Klavier: Bruno Stürmer, Joh. v. d. Wissel; Cello: Joh. Smith.

— An einem Liederabend in Aachen wurden Kürtensche Lieder in der Komposition von Reinhold Zimmermann zur Aufführung gebracht.

— Der neue Leiter der Klagenfurter Oper, Kapellmeister Hans Roessert, brachte „Traviata", „Aida" und „Nachtlager" mit großem Erfolge heraus und sieht als Erstaufführungen „Schwarzschwanenreich" von S. Wagner und „Oberst Chabert" von H. W. v. Waltershausen vor. Roessert führte in Klagenfurt außerdem Volkskonzerte ein.

— Don Lorenzo Perosi, der bedeutendste italienische Kirchenkomponist der Gegenwart, bei dem sich seit längerer Zeit Spuren von geistiger Umnachtung gezeigt haben, ist vom römischen Tribunal entmündigt worden. Perosi ist der Schöpfer großer Oratorien; eine große Anzahl seiner Werke harrt allerdings noch des Verlegers.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Hannover starb an seinem 66. Geburtstage Kammersänger Hermann Brune, Direktor des städtischen Konservatoriums. Er war Schüler von Bülow und Stockhausen und wurde als Konzertsänger und Männergesangvereinsdirigent sehr bekannt.

— In Berlin ist am 23. Dezember einer der bekanntesten früheren Lehrer der Berliner Hochschule für Musik, Prof. Heinrich Barth, im Alter von 75 Jahren gestorben. Barth hatte der Hochschule für Musik seit 1871 angehört und mußte sie erst vor kurzem auf Grund des Altersgesetzes verlassen. Er war dann bis zu seinem Tode am Konservatorium Klindworth-Scharwenka tätig.

— Prof. Em. Wirth in Charlottenburg ist gestorben. Er war vor allem als Bratschist des Joachim-Quartetts und als Violinlehrer an der Musikhochschule in Berlin bekannt.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— Paul Scheinpflugs komische Oper „Das Hofkonzert" kam am Stadttheater in Duisburg zur Erstaufführung und hatte großen Erfolg.

— Das Augsburger Stadttheater hat die vor kurzem vollendete phantastische Oper „Germelshausen — das versunkene Dorf" von dem durch seinen Zaubergeiger bekannt gewordenen Komponisten Dr. Hans Grimm zur Uraufführung angenommen.

— In Nürnberg hatte am 9. Januar die Uraufführung der Oper „Der Glockengießer von Breslau" von Max Böhm lebhaften Erfolg gehabt.

— Im Wiener Komödienhaus ist die nachgelassene Operette „Der Glückstrompeter" des vor einigen Monaten verstorbenen Komponisten Heinrich Reinhardt zur Uraufführung gelangt. Die Operette behandelt eine Episode aus dem Leben Johann Nepomuk Mälzels, des Erfinders des Metronoms.

— Die Oper Children of Don, Text von T. M. Ellis, Musik von Jos. Hohlbroock, die 1912 unter Artur Nikisch in London uraufgeführt worden ist, wird ihre erste deutsche Aufführung an der Wiener Volksoper erleben.

— In Halle wird Karl Herrfurts Oper „Die Meisterprobe zu Ettlingen" zur Uraufführung kommen.

Konzertwerke.

— Im vierten städt. Konzert zu Aachen erlebten die „Phantastischen Erscheinungen eines Themas von H. Berlioz" von Walter Braunfels unter des Komponisten eigener Leitung ihre geradezu bejubelte Erstaufführung. Das städt. Orchester spielte das große und an Schwierigkeiten jeder Art überreiche Werk in einer Weise, die sowohl von höchstem Können als auch von begeistertem Einfühlen getragen war. M. Z.

— Die III. Symphonie von Richard Wetz ist in Aachen durch Peter Raabe zu sehr erfolgreicher Uraufführung gekommen.

— Musikdirektor Albert Lamberts in Dortmund hob mit dem Dortmunder Männergesangverein Gerard Bunks Ballade „Belsazar" für Männerchor und großes Orchester (Op. 66) und Karl Kämpfs Symphonie „Die Macht des Liedes" für Männerchor, Mezzosopransolo, Orchester und Orgel (Op. 66) erfolgreich aus der Taufe.

— Die **Ciaconna gothica** für großes Orchester von Cornelis Dopper, dem bedeutendsten lebenden holländischen Komponisten (Verlag D. Rahter, Hamburg), erlebte auf dem holländischen Musikfest in Hamburg ihre sehr erfolgreiche Uraufführung.

Vermischte Nachrichten

— Nach Auflösung des von Kapellmeister L'Hermet gegründeten Philharmonischen Orchesters in Leipzig wird unter städtischer Führung eine Leipziger Orchestergesellschaft gegründet. Dadurch ist die Erhaltung eines zweiten neben dem Gewandhausorchester bestehenden Philharmonischen Orchesters sichergestellt.

— Der Mozart-Biograph Arthur Schurig wird im Auftrage des Salzburger Mozart-Museums alle Dokumente veröffentlichen, die von und über Konstanze Mozart, geb. Weber, Mozarts Gattin, erhalten sind. Die Veröffentlichung wird im Verlage der Opal-Bücherei in Dresden erfolgen.

— Im Einverständnis mit Frau Elsa Reger und dem Vorstand der Reger-Gesellschaft bittet Dr. Guido Bagier, da er zum 50. Geburtstag Max Regers ein größeres Werk vorbereitet, alle Besitzer von Briefen, Postkarten oder unveröffentlichten Manuskripten, ihm diese auf kurze Zeit leihweise zu überlassen. Eine Veröffentlichung im Einverständnis der Besitzer ist erst später beabsichtigt, jedoch soll eine Abschrift dem Reger-Archiv in Weimar einverleibt werden. Für sorgfältige Behandlung der Schriftstücke und umgehende Rücksendung wird Sorge getragen. Die Sendungen sind zu richten an Dr. G. Bagier, Wiesbaden, Freseniusstraße 17.

— Musikschriftsteller Robert Hernried, Mannheim, Große Merzelstr. 15/17, bittet alle Kunstfreunde, ihm auffällige Beobachtungen über deutsche oder ausländische Straßenrufe (in Notenschrift mit genauer Festhaltung von Rhythmus und Text) gegen Ersatz der Portoauslagen zu übersenden und ihm so hilfreiche Hand bei Abfassung eines größeren Werkes über Straßenrufe zu leisten.

* * *

Unsere Musikbeilage. Zu unserer ganz besonderen Freude können wir durch die freundliche Zustimmung des Komponisten und das abermalige dankenswerte Entgegenkommen des Verlags B. Schotts Söhne Mainz, dem Münchner Sonderheft zwei Sätze aus Joseph Haas' einzigartigem, reizvollem Zyklus „Schwänke und Idyllen" beigeben. Der Genuß an diesen beiden köstlichen Stücken wird hoffentlich in recht vielen Lesern den Wunsch nach dem ganzen Werk wachrufen.

Heft 12 der „Neuen Musik-Zeitung" erscheint als „Max Reger-Gedächtnisheft".

Schluß des Blattes am 11. Januar. Ausgabe dieses Heftes am 1. Februar, des nächsten Heftes am 15. Februar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923 Heft 10

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich (freibleibend): in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn Mk. 500.—, nach der Schweiz 4 Franken, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung entsprechend dem Schweizer Frankenpreis. Einzelheft Mk. 150.—, nach dem Ausland besonderer Preis. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und durch die Postämter im Inland. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich Mk. 710.—, nach Ungarn Mk. 924.—, nach der Schweiz 4 Franken 40. Cts. einschl. Versandgebühr vierteljährlich, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung. Postscheck-Verrechnung Nummer 9417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett. **Anzeigen-Annahmestelle:** Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett Stuttgart, Rotebühlstraße 77. Anzeigen-Preise (freibleibend): die viergespaltene Nonpareillezeile Mk. 100.—, im „Kleinen Anzeiger" Mk. 75.—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 800.—.

Das Bühnenproblem der „Euryanthe".

Ein neuer Lösungsversuch zum 100. Geburtstag der Oper (25. Oktober 1923) von Rolf Lauckner.

Einleitung, Entstehung und Aufführung.

Die in Dutzenden von Aufführungsversuchen immer aufs neue erwiesene Bühnenunwirksamkeit von Webers großer romantischer Oper „Euryanthe" bedingt wohl einen der beklagenswertesten Verluste, den die Opernkunst der ganzen Welt aufzuweisen hat. Von dem gewaltigen Musikanteil des Werkes verlockt, versuchen es unsere Dirigenten immer wieder, diesem mißwachsenen Operngebilde auf die Beine zu helfen und haben dann, wenn sie es nach ein paar Aufführungen wieder absetzen müssen, durch die Geduld der Zuschußkassen manchmal wenigstens das eine gelernt: So geringe Anforderungen auch von je an die Totalität einer Oper als einem durch mehrere Schaffenskräfte organisch verbundenen Gesamtkunstwerk gestellt wurden, — es gibt doch Grenzen, wo das Auseinanderfallen der verschiedenen Kunstteile, seien sie einzeln noch so bedeutend, das Werk unrettbar vernichtet. — Wir besitzen wenige Opernpartituren, die an Erfindung, dramatischer Steigerung, Charakter, lyrischem Schwung, an Wechsel und Farbe der Stimmungen mit der „Euryanthe" wetteifern können. Kame es, meinethalben ganz auf Kompromiß gestellt, „letzten Endes", wie so viele meinen, doch nur auf den Musikteil an, — die „Euryanthe" wäre bestimmt längst Gemeingut der Opernfreunde. Sie ist es nicht. Wird es in der vorliegenden Form auch niemals werden können, aller musikalischen Ausdrucksgewalt zum Trotz! Ein beredtes Denkmal für die Notwendigkeit organischer Geschlossenheit eines Kunstwerks!

Was von ihr lebt: das in sich gerundete Einzelstück, die Ouvertüre. — Unter Nikischs Stab blühte sie zu einem der stärksten Erlebnisse der Musik-Romantik auf und hat auch in mir von jeher den Wunsch geweckt, dieses ganze Werk nach Möglichkeit von den Fehlern seiner Bühnengestaltung zu befreien und damit vielleicht unsere Opernspielpläne durch eine der wuchtigsten und erlebnisreichsten, auch entwicklungsgeschichtlich interessantesten Tonwerke zu ergänzen.

Infolge der seltenen Aufführungen wissen nämlich nur die Wenigsten, daß dieser „Euryanthe" eine ganz besondere Bedeutung in der Geschichte unserer Oper zukommt: Sie stellt nichts Geringeres dar, als das erste deutsche Musikdrama überhaupt! Weber selbst nennt sie in einem Brief[1] vom 20. Dezember 1824 „Einen rein dramatischen Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hilfe beraubt." Und weiter: „Jedes Musikstück erscheint durch den ihm zukommenden Bau als ein selbständig in sich abgeschlossenes Wesen und doch soll es als ein Teil des Gebäudes verschwinden in der Anschauung des Ganzen.... Hierin liegt das große, tiefe Geheimnis der (dramatischen) Musik, das sich wohl fühlen, aber nicht aussprechen läßt." — Mozart und Beethoven wirkten zwar schon von der Bühne, aber die große, durchkomponierte Oper, das Musikdrama, fehlte noch; und wurde hier, lange vor Wagner, der es aus denselben Ideen heraus auf seine Art dann weiter ausgestaltete, von Weber in diesem Euryanthen-Werk zum erstenmal bewußt zu schaffen versucht. Die „Euryanthe" stellt damit einen der wichtigsten Marksteine in der Geschichte der Oper dar.

Natürlich bedingte dieser bedeutungsvolle Gestaltungsversuch auch sehr einschneidende musikalische Veränderungen, deren hervorragendste — außer der neuen Prägung der Ouvertüre gleichsam als Opernextrakt, außer der Vertiefung der Charaktere, Motivausgestaltung und Orchesterbereicherung — eine ins Wesentliche gesteigerte, ihm ganz eigene Rezitativbehandlung ist. — Die Rezitative spielten bis dahin die Rolle von ausgesprochenen Verbindungsstücken, mehr oder minder belangvollen Brücken und Bogen von einem „Musikstück" zum andern. Weber mußte, um zu der von ihm beabsichtigten Stileinheit zu gelangen, versuchen, ihnen selbständigen Ausdruck zu geben, sie gleichbedeutend neben Arie und Ensemble aufwachsen zu lassen. Er behielt, anders als Wagner, den Kontrast zwischen Rezitativ und gestalteter Musik wohl bei, ließ ihn im Gegenteil in der „Euryanthe" gesanglich besonders stark hervortreten, wobei er die Wagnersche Leitmotiv-Textur im Orchester sehr reif ausarbeitete. — Er kam so zu einer in den tragischen Stil gesteigerten Sprachmelodie, die von der Wagnerschen Leitmotiv-Textur untermalt ist. — Und welche starken Wirkungen er mit diesem wichtigen Ausbau erreichte, ohne, wie gesagt, den wertvollen, klassischen Kontrast zwischen Rezitativ als Sprech-Gesang und der Ariengestaltung zu vermindern — das zeigen schon zu Beginn der Oper die großen Rezitative zwischen König, Adolar und Lysiart, und zwischen Euryanthe und Eglantine. — Das erste Auftauchen charakteristischer Motive (z. B. des die ganze Oper umschließenden, aus Geisterluft und Mondschein gewebten h moll-Motivs, dann, am bedeutungsvollsten vielleicht, des echt Wagnerschen Eglantinen-Motivs und endlich auch des wichtigen Themas: „Hin nimm die Seele mein....“), wesentliche Entscheidungen, verlegt Weber deshalb auch zum erstenmal in dieser Oper ins Rezitativ und führt diesen bisher so problematischen Opernteil zu gewaltiger, dramatischer und der Einheit des Ganzen entsprechender Höhe.

Was diese gewichtigen Neuerungen als Schöpfungsakt bedeuten, können wir uns heute kaum mehr vorstellen! Und wenn Weber auch in seinem letzten Werk, dem „Oberon", von der Fortführung dieser Einheitsideen, teils durch den halben Mißerfolg seiner „Euryanthe" veranlaßt, teils um dem Geschmack seiner englischen Auftraggeber zu entsprechen, leider wieder abgedrängt wurde, die Euryanthen-Partitur war doch geschaffen, und zwar als die erste reife Frucht einer neuen Opern-Aera, an deren Anfang wir erst — trotz Wagner! — auch heute noch stehen[1].

Und nun die Tragik dieses Falles: Gerade diese Schöpferpotenz, die hier also zum erstenmal die Notwendigkeit von der Geschlossenheit der im Opernwerk vereinigten Künste erfühlt

[1] An den Akadem. Musikverein zu Breslau, der den Musikteil der „Euryanthe" allein im Konzertsaal aufführen wollte.

[1] Vergleiche meinen Aufsatz „Von den Forderungen an eine neue Oper" in Heft 4 der „Musik" (1923).

und von sich aus auch die Kraft besitzt, eine solche Erkenntnis zu verwirklichen, gerade dieser Meister muß auf einen Werkgehilfen oder vielmehr auf eine Gehilfin stoßen, die ihm, alles andere als kongenial, seine weitvorausschauenden Ideen stark beeinträchtigte und das Ganze ausgerechnet an seiner inneren Ungeschlossenheit zerfallen ließ!

Aber noch ein weiteres tragisches Moment spielt in die Geschichte dieser Oper: das ist Wagners sehr geschickt ausgeführte Usurpation nicht nur von Stil, Stoff und Gestalten, sondern sogar von der musikalischen Sprache Webers. In der Tat sind die Aehnlichkeiten zwischen seinem „Lohengrin" und der „Euryanthe" so auffallend, daß man wohl eine genaue Kenntnis und weitestgehende Anregung durch die Euryanthen-Partitur bei ihm voraussetzen darf, obgleich er selbst sich mit Vorliebe auf den ihm innerlich viel fremderen Gluck als seinen Ahnherrn berief[1]. Der große Erfolg des dramatisch gestraffteren „Lohengrin" hat dann zweifellos dazu beigetragen, die „Euryanthe" noch weiter in den Schatten zu drängen. Wenn Istel jedoch in dem unten zitierten Werk so weit geht, daß er aus diesem einen Grunde schon das Bühnenproblem der „Euryanthe" als erledigt betrachtet und jedem eventuellen Bearbeitungsversuch von vornherein ein Scheitern an der Existenz des „Lohengrin" prognostiziert, so möchte ich demgegenüber doch eine höhere Gerechtigkeit dafür in Anspruch nehmen, daß beim Kunstwerk der Charakter der Originalschöpfung mit Werten behaftet bleibt, die von keiner noch so überzeugenden Nacharbeit gänzlich beseitigt werden können. Und möchte ferner glauben, daß überhaupt der Niederschlag des Stofflichen, auch in diesem weiteren Sinne, nicht so wesentlich ist, daß er zwei und immerhin verschiedene und ungefähr gleich potente, künstlerische Schöpferkräfte, die eine in der anderen vollständig verbluten zu lassen vermöchte.

Nun verweist Julius Kapp in seiner soeben erschienenen großen Weber-Biographie[2] sehr richtig und mit dieser Nachdrücklichkeit zum erstenmal darauf, daß Weber an den schlimmsten Fehlern des Textes durch seine bestimmenden, den oft vernünftigen Widerspruch der Chezy überrennenden Anordnungen durchaus selbst die Schuld trage. — Zugegeben. Nur darf man nicht vergessen, daß Weber nicht aus dramatischem Eigen-Schaffensdrang an diesen bekannten „größten Schwächepunkten" des Werkes (Giftring, Scheintod ꝛc., von denen später im einzelnen noch die Rede sein wird), festhielt, sondern weil er seine Geistermusik hörte. Und hätte die Chezy ihm bessere, in diese Richtung zielende Vorschläge zuzutragen verstanden, so würde er sich wohl kaum gegen dieselben gewehrt haben. Dann aber liegt ja eben der tiefste Grund des Versagens dieser unheilvollen Zusammenarbeit gar nicht so sehr in Einzelheiten, sondern in dem verschiedenen Stil-Niveau der beiden Persönlichkeiten. — Trotzdem bleibt natürlich der Vorwurf, daß Weber mit seinem sonst so ausgeprägten Stilgefühl die Schwächen des Textes nicht richtig beurteilte, den „das Chez" ihm lieferte, — so nannte er nämlich „den kleinen, raschen Schöngeist von Dresden, der ihm wohl als eine Art Neutrum, nicht Mann, nicht Weib erschien" (Hanslick). Einige Entschuldigungen, die seine Kurzsichtigkeit in diesem Punkt wenigstens mildern, ergeben sich von selbst aus der Entstehungsgeschichte der Oper[3].

„Weber mußte gleich sehen, daß das ein schlechter Stoff sei, woraus sich nichts machen lasse" urteilte seinerzeit Goethe. Aber ich glaube (mit Istel), daß der Stoff gar nicht so unbrauchbar ist wie die Ausführung. Jedenfalls entsprach er Webers Anlagen so stark, daß er gerade aus diesem Grunde sich ganz bewußt über die Schwächen der Behandlung, die ihm im Verlauf der Zusammenarbeit mit dem „Chez" durchaus klar wurden, hinwegtäuschte oder vielmehr, vom Stoff gefangen, die Beseitigung der Schwächen seiner Ausführung erzwingen wollte, sich dabei in Einzelheiten verbiß und schließlich den Blick für das Ganze verlor.

Mit Friedrich Kind, dem Dresdener Rechtsanwalt und Poeten, der ihm den „Freischütz" geliefert hatte, war Weber entzweit. Und als nun Barbaja, der Pächter des Wiener Kärnthnerthortheaters, bei dem Meister eine neue Oper bestellte, breitete die Chezy, die damals in Dresdens hervorragendstem Schriftstellerklub: „Dichterthee" (**horribile dictu!** — der Name wurde dann später auch in „Liederkreis" umgeändert) eine Rolle spielte, alle möglichen romantischen Stoffe vor ihm aus (z. B. Melusine, Magellone, Wigalois ꝛc.), unter denen Weber sich diese „Euryanthe" selbst wählte.

Eine gegnerische Gruppe hatte ihm in Wien anläßlich der Freischütz-Aufführung zu verstehen gegeben, daß es sich bei dieser Oper eigentlich doch nur um ein gelungenes Singspiel handle und daß ihm zu mehr wohl auch die Kraft mangle. Dieser Zweifel reizte den Komponisten besonders zur raschen Festlegung auf den Euryanthen-Stoff, der ihm ja in der Tat nach den gefühlsreichen, volkstümlichen und zum Teil genrehaften Gestalten des Freischütz nun ein paar dramatische, heroische Menschen zutrug, dabei das Phantastische und Geisterhafte, das man allenthalben als seine eigenste Note pries, nicht vermied, und auch zu Naturschilderung noch Veranlassung bot. Dazu Pomp und Geste eines Königshofs, Rittertum, kurz: Große Oper!

Helmina von Chezy, die zwanzig Jahre früher mit Varnhagen van Ense und Friedrich Schlegel zusammen in Paris „Romantik" gemacht und unter literarischer Führung Schlegels den Kreis der mittelalterlichen Liebesgeschichten durchwandert hatte, war dabei auf die altfranzösische, aus dem 13. Jahrhundert stammende „**Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryant de Savoye, sa mie**" gestoßen, die vordem schon Boccaccio zu einer Novelle und vor allem Shakespeare zu seiner „Cymbeline" angeregt hatte. Sie übersetzte sie als „Die Geschichte der tugendsamen Euryanthe"[1]. Eine später von ihr selbst gekürzte und wesentlich schwächere Umarbeitung der Erzählung (herausgegeben 1823) bildet dann den eigentlichen Opernvorwurf, an dessen Ausarbeitung beide in den Jahren 1822/23 mit großem Eifer schafften.

Die Komposition entstand fast ganz in Klein-Hostewitz bei Dresden, im Hause des Weinbauern Felsner, seinem „Sommernestchen" und zwar in zirka 11 Monaten. Die Chezy hatte ihm den I. Akt schon im Dezember 1821 vorgelegt, und im Januar 1822 bereits die erste Umarbeitung desselben. Diese Textumarbeitungen, an denen Weber selbst sehr wesentlich, aber, wie schon erwähnt, durchaus nicht immer glücklich mithalf, gingen nun unablässig fort. — Nach der neunten las der Komponist das Libretto Ludwig Tieck und Karl Förster (dem Petrarca-Uebersetzer) vor und bat sie, an einer zehnten Bearbeitung mitzuhelfen, was beide jedoch ablehnten. Tieck riet sehr vernünftig zur Beibehaltung der alten Fabel und nun ging die Quälerei mit der Chezy weiter. — Schon früher hatte er sie gebeten, „ihm das Leben mit schwierigen Versmaßen, unerwarteten Rhythmen ꝛc. recht sauer zu machen. Das zwingt die Gedanken auf neue Wege und lockt sie aus ihrem Schlupfwinkel heraus[2]." Wäre dieser echt künstlerische und dem bahnbrechenden Temperament Webers entsprungene Wunsch von der Chezy nur tiefer verstanden und entsprechender erfüllt worden, als durch mangelhafte Charakterisierung, planlosen dramatischen Aufbau und das sprunghafte, unlogische Aneinanderreihen der inneren Geschehnisse! — Die Anzahl der Umarbeitungen schwoll schließlich auf 11 an! Am 29. August 1823 war das Werk außer der Ouvertüre, die er erst kurz vor der Uraufführung in Wien (15. Oktober) vollendete,

---

[1] Vergl. dazu: Hanslick, Die moderne Oper, 1875, S. 69 f. — Gumprecht, Neuere Meister, Bd. II, S. 74. — Istel, Das Buch der Oper, S. 217 f.

[2] Dr. Julius Kapp, Weber. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1922, S. 275 f.

[3] Diese Entstehungsgeschichte kennen wir, wie kaum eine zweite, durch die große Biographie seines Sohnes Max von Weber. Ihr sind auch, wenn nicht anders zitiert, die hauptsächlichsten Daten dieses Abschnitts entnommen. Max Maria von Weber: C. M. von Weber, Ein Lebensbild. 3 Bände. Leipzig 1864/66.

[1] In dieser Form veröffentlicht in der von Schlegel herausgegebenen „Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters". Band II, Leipzig 1804.

[2] Jähns, Carl M. v. Weber in seinen Werken. Berlin 1871, S. 291.

beendet. — Ende 1825 für die erste Berliner Aufführung komponierte er dann noch das Ballett-Stück „Pas de cinq".

Die Aufführung, zu deren Vorbereitung Weber im September in Wien eintraf, brachte ihm wohl Erfolg, doch hielt dieser Erfolg schon damals ebensowenig an, wie bei den heutigen Aufführungsversuchen. Die Situation war ihm auch nicht sonderlich günstig. Eben hatten Rossini und Carafa mit einer der brillantesten italienischen Truppen, die je gehört waren, im Kärthnerthortheater gastiert und die Wiener hingerissen. Die Umstellung auf seine neuartige und schwerere Musik war nicht einfach zu erzwingen. Und hätte er sich dabei nicht die Unterstützung der Gesellschaft der „Ludlamshöhle"[1] zu sichern verstanden, der Erfolg wäre wahrscheinlich gänzlich ausgeblieben. So bewährte sich die Macht der „Ludlamiten" wenigstens für die ersten Aufführungen, denen Weber selbst beiwohnte. Danach blieb das Haus leer und die Begeisterung erlosch. Aus der „Euryanthe" war eine „Ennuyanthe" geworden, wie er selbst in den Proben vorahnend witzelte. — Uebrigens feierte in dieser Aufführung die junge, 17jährige Henriette Sonntag als „Euryanthe" ihren ersten großen Erfolg.

Die Presse verhielt sich sehr verschieden. Griesinger in der „Abendzeitung" war ebenso begeistert — „Der Morgen der neuen, dramatischen Musik bricht an!...." wie der ungenannte Kritiker in Nr. 134/35 der vielgelesenen Schickhschen „Zeitschrift für Kunst ꝛc." gänzlich ablehnend. Die meisten lau, voll Achtung. — Beethoven hatte, fast taub, der Aufführung zwar nicht beigewohnt, freute sich aber im Hinblick auf den Riesenerfolg der Italiener „daß der Deutsche über dem italiänischen Singsang zu seinem Recht komme." — „Der sonst so musikalische, an Mozart und Beethoven geschulte Grillparzer" (Istel a. a. O. S. 222) urteilte ganz abfällig: „Keine Spur von Melodie.... Keine Erfindung, selbst die Behandlung ohne Originalität. Gänzlicher Mangel an Anordnung und Kolorit. Diese Musik ist scheußlich. Dieses Umkehren des Wohllautes, dieses Notzüchtigen des Schönen.... Diese Oper kann einem Narren gefallen oder Blödsinnigen oder Gelehrten oder Straßenräuber und Meuchelmördern." (!) Schubert, die gute Gelegenheit wahrnehmend, Webers Hieb gegen seine „Rosamunde" und „Alfonso und Estrella" zu parieren, äußerte: „Das ist keine Musik. Das ist keine Partitur, kein Ensemble nach Form und Ordnung.... Das geht alles auf den Effekt. Und der schimpft auf Rossini....?"

Im Ganzen: Ein Achtungserfolg, nicht mehr. — Und ebenso, oder eigentlich noch zurückhaltender und ablehnender, blieb auch mit wenigen Ausnahmen die Kritik der deutschen Opernstädte, die der Wiener Uraufführung folgten. Jähns[2] hat diese Stimmen sorgfältig zusammengestellt, den Eindruck allerdings etwas durch seine Auswahl nach der positiven Seite hin verschoben. Auf einige davon sei hier, soweit sie im Rahmen dieses Aufsatzes interessieren, noch kurz hingewiesen.

Die Dresdner Aufführung, die sich der Wiener unmittelbar anschließen sollte, mußte wegen Frau Schröder-Devrient, die ein Baby erwartete, auf das folgende Jahr verschoben werden. Sie fand dann am 31. März 1824 statt, und der Erfolg war hier etwas nachhaltiger als in den meisten andern Städten, was wohl hauptsächlich der Schröder-Devrient zu danken war, die ihr Bestes gab. Sie erkannte auch die Schwächen des Textbuches deutlich und litt natürlich während des Studiums selbst darunter. „Oft hat es mir in den Fingern gejuckt" berichtet sie in einem Brief an Frau von Raumer, „durch eine wohlangebrachte Maulschelle dem wahnsinnigen Machwerk der Helmina ein Ende zu bereiten; doch Webers Meisterklänge hielten die erhobene Hand zurück, und man gibt für sie gern seinen letzten Lebenshauch...."

[1] Gesellschaft zur Pflege von Freundschaft und Geselligkeit, der heutigen „Schlaraffia" entsprechend. Weber erhielt hier den Vereinsnamen „Agathus, der Zieltreffer" und lernte bei den launigen Sitzungen dieser Verbindung alle maßgebenden Kreise Wiens, Künstler und Gelehrte, kennen. Vergl. Gehrmann: C. M. von Weber, Berlin 1899, S. 82.

[2] a. a. O., S. 366 ff.

Leipzig folgte der Dresdner Aufführung auf dem Fuß (Mitte Mai) und brachte Weber in dem bekannten Brief seines Freundes F. R. Rochlitz eine Anerkennung aus der Zeit von besonderer Wärme und Bedeutung. — Die ernsteste und erschöpfendste Kritik über die „Euryanthe" aber schrieb Amadeus Wendt nach der Berliner Aufführung, die ein Jahr später, am 23. Dezember 1825[1], stattfand.

Aus der Nachfolgezeit interessiert dann etwa noch das begeisterte Eintreten Robert Schumanns für das Werk, der nach einer Aufführung im Jahre 1847 schrieb: „Geschwärmt haben wir wie lange nicht. Die Musik ist viel zu wenig erkannt und anerkannt.... Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schlusse.... Die Charakteristik des Einzelnen, namentlich Eglantines und Euryanthes, wie herrlich — und wie klingen die Instrumente! Aus der innersten Tiefe sprechen sie zu uns. Wir waren ganz voll davon, sprachen noch lange darüber...." In Berlin, nach einer späteren Wiederaufnahme des Werkes im Jahre 1869, schreibt G. Engel in der „Vossischen Zeitung"[2] ein paar wichtige Sätze: „Weber ist der Erste, der für das, was uns in dem jetzigen Jahrhundert als Inbegriff deutscher Jungfräulichkeit erscheint, die musikalische Ausdrucksweise fand. Vergebens sucht man bei Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven nach etwas ähnlichem.... Die Weberschen Frauenfiguren beruhen auf jenem Kultus von Liebe, der in der Jungfrau etwas Heiliges, Göttliches erblickt, das von der groben Materialität des Irdischen in einem geringeren Grade berührt ist als das männliche Wesen, das daher auch bestimmt ist, ein stilles, beschauliches Leben der edelsten Empfindungen und der reinsten Herzensgüte zu führen und auf das Gesamtleben der Menschheit durch sein bloßes Dasein verklärend und reinigend zu wirken." Engel ist nach meinem Wissen der Einzige, der damit zugleich den richtigen Schlüssel für die Bühnenfigur der „Euryanthe" gibt, die zumeist fälschlich als Heroine dargestellt wird. Sie kann gar nicht jung und ephemer, zart und hingebend genug gespielt werden, um all den Zauber der symbolhaften Gestaltung dieses hörigen, keuschen und in Liebe duldenden Magdtums zur Wirkung zu bringen. — Zum Schluß sei ihrer zusammenfassenden und programmatischen Bedeutung wegen noch an ein paar Worte aus der Besprechung eines andern Berliner Kritikers, O. Gumprechts, hier erinnert, der nach derselben Aufführung in der „Nationalzeitung" schrieb[3]: „Kaum eine andere musikalisch-dramatische Schöpfung der letzten 50 Jahre eröffnet so mannigfaltige Perspektiven in die gesamte, folgende Entwicklung. Es ist, als ob wir von einem hohen Berge weit hinaus in die Lande schauten. Allenthalben sprudeln und rauschen die Quellen, um nach den verschiedensten Richtungen hin Fruchtbarkeit und Gedeihen in die Thäler zu tragen. Wie die Schumannsche Lyrik vielleicht den wesentlichsten Teil ihrer Nahrung aus dieser einen Partitur gesogen, so birgt sie bereits alles in sich, was das Wagnersche Musikdrama an künstlerischer Lebensfähigkeit aufzuweisen hat. Meyerbeer aber übersetzte unsern Weber ins Französische und gründete so jene Schule, die gegenwärtig in Gounod ihren vornehmsten Vertreter gefunden hat".... Er trifft damit die einzigartige, grundlegende und richtunggebende Bedeutung dieses bis heute noch in seiner eigenen Fülle sowohl, als auch in seinen Ausstrahlungen durchaus nicht gebührend gewürdigten Opernwerks am sichersten von allen Beurteilern.

Es ist keinesfalls übertrieben, wenn man die „Euryanthe" musikalisch und gesamtkünstlerisch als einen der hervorragendsten Ecksteine auf dem Entwicklungswege der ganzen deutschen Opernliteratur bezeichnet.

Die Fehler ihrer Bühnengestaltung.

In der prächtigen, altfranzösischen Erzählung wird Euryanthens Schuldbeweis dem Adolar (dort Gérard) gegenüber dadurch erbracht, daß ihre Hofmeisterin Gundrieth dem Grafen

[1] Nr. 2—7 der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Berlin 1826.

[2] Vossische Zeitung 1869, Nr. 241.

[3] Nationalzeitung, Berlin 1869, Nr. 481.

Lysiart ermöglicht, die Ahnungslose im Bade zu belauschen, wobei er ein Mal unter ihrer Brust entdeckt. Mit diesem Wissen, das er nach Adolars Meinung nur aus einem Treubruch Euryanthes erlangt haben konnte, überzeugt er Adolar leicht und im dramatischen Sinne auch einwandfrei. — Dies Motiv erschien Weber[1] zu anstößig. Als ob es notwendig gewesen wär:, eine solche Badeszene wirklich darzustellen! Wie fein und auch das prüdeste Ohr und Auge nicht verletzend verwendet Shakespeare die Szene in „Cymbeline"! — Die Textdichterin kam nun statt dessen auf den dramatisch schwachen und für die Oper unplastischen Gedanken, Eglantine in Adolars Erbgruft zu Nevers einen Dolch mit blutiger Inschrift finden zu lassen, der ihr und damit Lysiart ein, nur die beiden Liebenden verbindendes Geheimnis offenbarte. Daß das Weber nicht sehr einleuchtete, läßt sich denken; doch daß er selbst nun auf die noch blassere und verwickeltere Geschichte mit dem Giftring verfiel[2], bleibt als Vorwurf für den Komponisten bestehen. Vielleicht, meint auch Gehrmann[3], schwebte ihm schon jener Geistersatz in **h moll** vor, der die Schattenerzählung begleitet. Ich möchte auch glauben, daß nur künstlerische Besessenheit den Meister gegen die Schwäche dieser Fabel blind machen konnte. Und wer die eindringlichen, fahlen, übersinnlichen Schauer der Bratschen an dieser Stelle recht gehört hat, möchte ihn dann fast entschuldigen. Bezeichnend ist übrigens, daß auch der Text zu der verklärten Wiederkehr dieses Geistermotivs am Schluß („Ich ahne Emma" usw.) von ihm selbst herrührt. Ganz offenbar war ihm danach der große transzendentale Bogen, den er hinter die Geschehnisse auf der Bühne spannte, von besonderer Wichtigkeit. Alles hätte er lieber geopfert als diesen Geist. — Ich möchte die fast ängstliche Zähigkeit, mit der er an diesen Beziehungen der Handlung zum Uebersinnlichen festhielt, — von der berechtigten Ueberzeugtheit durch die besondere musikalische Intuition abgesehen — indirekt aus der Wolfsschlucht-Szene im „Freischütz" herleiten. — Der geradezu beispiellose, in der Operngeschichte einzig dastehende Erfolg des „Freischütz" war, wenigstens in seiner Wirkung auf das breite Publikum, zum starken Teil den Gespenstern der Wolfsschlucht zu danken. Das wußte Weber selbst sehr gut. „Machen Sie die Augen der Eulen richtig glühen, ordentliche Fledermäuse umherflattern, lassen Sie sich's auch auf ein paar Gespenster und Gerippe nicht ankommen," hatte er dem Schinkel-Schüler Gropius entgegnet, der den dekorativen Teil der Berliner Erstaufführung des „Freischütz" leitete und den Teufelsspuk nur andeutungsweise heranziehen wollte. — Die Kritik hatte ihn nun ein wenig auf diese Linie des Dämonischen, Ahnungsvollen, Spukhaften festgelegt, als „der Geister Herrn und Meister". Ein großer Erfolg ohne diese Note war nach dem Freischütz-Taumel für Weber gar nicht zu denken. Und wenn er sich, nachdem dieser trotzdem ausblieb, auch beklagte, „daß das Publikum in der ‚Euryanthe' eben eine zweite Auflage vom Samiel in der Wolfsschlucht erwartet und diese Enttäuschung ihm nicht vergeben habe,"[4] so sagt er damit scheinbar zwar das Gegenteil, in Wirklichkeit aber und dem tiefer Hinhorchenden zeigt er gerade dadurch den Weg, der die Wolfsschlucht-Szene mit unserer fatalen Geistergeschichte verbindet.

Der Hintergrund der Euryanthen-Handlung sollte also jedenfalls jenseits der Welt liegen, und da im Jenseitigen „das Chez" ihm noch weniger helfen konnte als im Diesseitigen, so kam eben jener Monstre-Konflikt zustande, der außerdem noch das ganze Buch hindurch fortzeugend weitere Gewaltsamkeiten erforderte. — Emma, Adolars Schwester, findet im Grabe keine Ruhe, weil sie auf den Schlachtentod Udos, ihres Liebsten, hin, sich in einem Anfall von Melancholie „aus Gift gefülltem Ring" den Tod sog. Sie muß nun irren, bis eben dieser Ring „von der Unschuld Träne benetzt wird" und „Treu dem Mörder Rettung beut für Mord". Diese Bedingungen hat ihr mitternächtig wandelnder Geist selbst dem Brautpaar Adolar und Euryanthe anvertraut.

Zunächst schon „Emma."…. Sicher echt. Nur für unser Stilempfinden, inmitten der hochgefürsteten Minneritternamen — sagen wir — man stutzt. Und dazu als Geist!…. Der mit Unschuldstränen zu benetzende Ring geht noch. Daß ihn Euryanthe in der großen Auseinandersetzung des II. Aktes zu eben diesem Zweck späterer Beweinung von dem listigen Lysiart erhält und anstecken muß, ist nicht sehr glaubhaft, aber schließlich belanglos. — Ganz schlimm indessen, überflüssig und sinnlos, ist die andere Bedingung der Nachtwandlerin, daß Treue einem Mörder Rettung anbieten müsse für einen Mord. Abgesehen davon, daß auch der mit der Oper Vertraute diesen komplizierten Sachverhalt erst nach jedesmal schärfstem Nachdenken überhaupt erfaßt, ist er doch ganz zwecklos. Die Beweinung könnte doch genügen! Weshalb denn? Man wird unwillkürlich an die Kinderscherzfrage erinnert: Hat einen langen, roten Schnabel, frißt Frösche und — bellt. Auflösung: Der Storch. — ?— „Um es schwerer zu machen!" — Nicht anders hier. Einen ganzen Rattenschwanz von peinlichen, sinnlosen Situationen schafft der erklügelte Ausspruch der toten Emma. Ein Mord muß geschehen. An einer „Treuen". Und dann muß diese Treue dem Mörder Rettung bieten dafür, daß er sie ermordet hat. Hat er das aber, dann ist die Treue doch tot, und kann ihn folglich nicht mehr retten. — Fliehen wir also zur Andeutung, zum Symbol! Ein Mord wird beabsichtigt, eine schwere, todähnliche Ohnmacht hervorgerufen. Der Mörder braucht sich nun den Mord nur einzubilden, liegt zerknirscht, Strafe erwartend am Boden. Nun erwacht die scheinbar ermordete Treue und rettet ihn. Das Schicksal ist erfüllt und Emma kann schlafen. — Solchermaßen geschürzte Szenen spielen sich denn auch folgerichtig im III. Akt ab. Adolar hat Euryanthe ihres vermeintlichen Treubruchs wegen in der Wildnis ausgesetzt und verlassen. Der König findet sie und nimmt sie mit, zu Adolar zurück. Muß ihm aber nun erst ganz unmotiviert sagen, sie sei tot. Dadurch kriegt er ihn so weit, wie Emma wollte; er glaubt sich Mörder, sinkt hin, will zur Strafe sterben. Euryanthe, inzwischen gereinigt vom Verdacht, also die „Treue", tritt vor und „bietet ihm Rettung für seinen Mord". —

Daß hier etwas nicht richtig sei, mußte Weber trotz aller „Besessenheit" fühlen. Er versuchte der Unverständlichkeit dieser Geistergeschichte abzuhelfen, indem er während des Largo der Ouvertüre den Vorhang öffnen und folgende Pantomime zeigen wollte: Schauplatz: Das Innere von Emmas Gruftgewölbe; ihre Bildsäule knieend neben ihrem Sarge, über den sich ein Baldachin im Stil des 12. Jahrhunderts erhebt. Euryanthe betend am Sarge. Emmas Geist schwebt flehend vorüber. Eglantine belauscht das Ganze." L. Rellstab machte noch den Vorschlag als Pendant dazu, am Schluß des Ganzen, bei der Wiederkehr der Geistermusik, einen ähn:ichen Bildvorgang einzuflechten, der dann noch einmal die Beziehung der Geschehnisse zu jenen Toten veranschaulichen sollte[1]. Bei der Wiener Uraufführung unterblieb dies stumme Spiel. Die Chezy wehrte sich „gegen so plumpe Effektmittel". Auch der dortige Regisseur Gottdank. Später ist es verschiedentlich versucht worden[2]. Gewiß nicht zum Schaden, aber natürlich auch ohne der Bühnenfähigkeit des Werkes damit etwa zu nützen. Denn der Fehler liegt ja gar nicht daran, daß das Publikum die Zusammenhänge mit dem Jenseits vergessen hätte, sondern vielmehr an dem, aufs ärgste verletzenden Motivierungsmangel der diesseitigen Geschehnisse. Diese Bilder aber können im besten Falle um Entschuldigung bitten, jedoch niemals die dramatische Handlungslogik ersetzen.

Diese Geistergeschichte ist nun aber leider durchaus nicht das Hinderlichste für die Bühnenwirkung der „Euryanthe". Der eigentliche Genickbruch der Oper liegt in dem unerklär-

---

[1] Nicht der Chezy, wie allgemein behauptet wird, und deshalb zu ihrer Ehre hier berichtigt sei. Vergl. H. v. Chezy, Unvergessenes, Denkwürdigkeiten aus dem Leben, Bd. II, S. 230, Brockhaus, Leipzig 1858.

[2] Darüber, daß er selbst an dieser wenig guten Opernidee die Schuld trägt, vergl. Max v. Weber, a. a. O., Bd. II, S. 376 ff.

[3] a. a. O., S. 76.

[4] Hanslick, a. a. O. S. 74.

---

[1] Jähns, a. a. O. S. 191.

[2] z. B. in Berlin in den 30er Jahren und in Dessau.

lichen, aufreizenden, blödsinnigen Schweigen der Heldin, als Lysiart im II. Akt mit nichts als dem gestohlenen Ring und dem verratenen Geistergeheimnis bewaffnet, ihren (körperlichen) Treubruch behauptet. Alles steht für sie und Adolar auf dem Spiel: Sie schweigt! Hier wirklich nur, damit der Vorhang noch zu einem Akt aufgehen kann. Schweigt weiter auf dem ganzen, nun folgenden Weg, auf dem sie Adolar in die Wildnis schleppt.... Die fehlende Motivierung wirkt hier so kraß, daß schon deshalb allein die Oper in dieser Form niemals theaterlebendig werden wird, und keine Musik der Welt imstande wäre, die sich betrogen fühlenden, ergrimmten Zuhörer zu besänftigen. Darin sind sich denn auch alle Kritiker des Werkes einig.

Als besonders verhängnisvoll empfinde ich es noch, daß sich durch diese Szenen die von der Chezy beabsichtigten, von Weber musikalisch gestalteten Charaktere völlig verschieben. Aus dem Symbol der Keuschheit, dem duldenden, hingebenden Mägdelein, wird ein schwachsinniges Weib. Aus dem Symbol edler Männlichkeit und Rittertugend ein eitler Prahler und Hohlkopf, der eben noch mit seinem Glauben an Euryanthes Tugend Berge versetzen wollte und nun auf den ersten, oberflächlichsten Verdacht hin umkippt und jammernd sein Liebchen zum Tod führt. Der König, anstatt herrscherlich einzugreifen, steht als Trottel daneben. Kurz, der ganze Menschenbau fällt durcheinander. Die Figuren, überlebensgroß konzipiert, zerbröckeln; die Handlung geht auf das sich auch nach der musikalischen Charakteristik im Vorteil befindliche Intrigantenpaar über, das sich wenigstens vernunftgemäß im Opernsinne benimmt.

Der musikalisch herrliche Anfang des III. Akts bringt dann die eben geschilderte Situation, der sich auch noch eine Schlange[1], nicht minder peinlich, zugesellt. Aus der Verlegenheit nämlich, Euryanthe nun töten zu müssen, und damit wiederum dem Akt den Haupt- und Schlußteil abzuschneiden, erscheint diese Schlange, fürchterlich. Euryanthe erblickt sie zuerst und, doch nun verloren, bittet sie Adolar, sich zurückzuziehen und sie das Opfer sein zu lassen. Da aber wacht denn doch der Ritter in ihm auf, er springt vor und erledigt das Untier. Die Geste wird sogar noch edelmütiger: Sie habe ihm doch nun sozusagen das Leben retten wollen, meint er, deshalb könne er sie nicht mehr töten, sondern lasse sie hier nur verhungern. Singt's und geht. — (Nur der sachliche Reitzel und der liebenswürdige Jähns erzählen diesen Vorgang nicht ironisch.)

Noch eine Szene folgt, die ebenso am Nerv des Bühnenlebens dieser Oper frißt, das ist das Erscheinen des Königs, der die verlassene Euryanthe auf einem Jagdausflug hier findet und nun auf die Idee kommt, sie nochmal ernstlich zu fragen, ob sie denn wirklich die Treue brach. Bei welcher Gelegenheit sie endlich auf die ebenso erlösende Idee kommt, nein zu sagen. Darauf wird sie im Jagdgefolge des Königs mitgeführt, um an der Klärung der nun ja ganz einfach gewordenen Konfliktslage teilzunehmen. — Hier ist auch gar nicht mehr der Versuch einer Motivierung gemacht. Das „Schweigen" im II. bis III. Akt war wenigstens noch durch die Möglichkeit eines Mißverständnisses schlecht überklebt. Adolar fragt dort, ob sie ihn verraten habe, und da sie ja in der Tat das Geistergeheimnis Eglantine preisgegeben hatte, so sagt sie eben: Ja — und verschluckt nur das selbstverständliche, von jedem erwartete: Aber.... Eine Eselsbrücke, ein höchst bedenklicher Theaterschwindel, könnte man immerhin noch sagen. Doch hier? Nichts! Ein Loch.... Es bleibt nur übrig: Leicht beschwingt eilt die Dichterin zum Schluß.... Aber eins der größten Kunstwerke aller Zeiten zerbricht unter dieser Schwinge!

Mitten in der Schlußsteigerung veralbert dann, wie oben schon erwähnt, der König noch einmal Adolar mit der Nachricht von Euryanthens Tod. Man kann es wirklich nur so nennen, ein anderer Beweggrund ist nicht ersichtlich. Denn, daß der König damit die noch nicht einmal passende Unterlage zu schaffen hat für die Erfüllung jenes Geisterwortes vom „durch Treue erretteten Mörder" würde, selbst wenn es ein Zuhörer zu ahnen vermöchte, die psychologische Sinnlosigkeit dieser unköniglichen Gebärde nicht mildern. — Nachdem die Klauseln nunmehr alle in Ordnung sind, ertönen denn auch ganz einfach die Jubelhörner hinter der Szene: Sie lebt! Sie lebt! Der König greift die Geschichte vom Tod nicht mehr auf, zieht sich zurück und beißt sich vermutlich vor Lachen in den Bart.

[1] Zuerst war es in der Dichterin holder Unkenntnis der Fauna südfranzösischer Wälder ein — Löwe!

Dies sind nun lediglich die wesentlichsten, für die Bühnenlaufbahn des Werkes entscheidenden Mängel der Gestaltung. — Daneben enthält das Textbuch eine Unzahl von andern Fehlern und Schwächen, die aber noch gelegentlich der Besprechung der neuen Bearbeitung (im 3. Abschnitt dieses Aufsatzes) Erwähnung finden und deshalb hier übergangen werden können.

Sprache und Gestaltung im einzelnen bewegen sich im bekannten Opernjargon. Das heißt: der übliche, übernommene und unerlebte Bilderwust; gestaltungsloser, trivialer Ausdruck, der die Seelenzustände der handelnden Personen in Schlagworte zusammenhackt; an den Gefühlsteigerungen und -Senkungen der einzelnen Szeneninhalte gleichmäßig vorbeiskandierte Worte, die mit „Ach" und „O" in Schwung gebrachten Verse und all die andern Geschmacklosigkeiten, die man sich gewöhnt hat, im Opernkunstwerk als gottgewollt hinzunehmen. — Auch davon wird noch die Rede sein.

(Schluß folgt.)

* * *

Unter den jungen deutschen Dramatikern ist Rolf Lauckner der einzige, der sich mit den Problemen des Operntextes in theoretischen Abhandlungen, wie in eigenen Operndichtungen und Bearbeitungen auseinandersetzt. Er hat sich jetzt des bisher immer erfolglos behandelten Bühnenproblems der Euryanthe angenommen; und da er (mit größter Pietät der Musik Webers gegenüber) von einem ganz neuen Gesichtspunkt aus die Schwierigkeiten zu beheben versucht, freuen wir uns, seine ausführliche Abhandlung über das ganze Euryanthen-Problem hier bringen zu können. Die Schriftleitung.

Auf Beethoven-Spuren.

Von Max Unger (Leipzig).

I. Ein unbekannter Beethoven-Brief.

Von den gegen 1600 Beethoven-Briefen, die veröffentlicht worden sind, befindet sich heute etwa ein Drittel in unbekanntem Besitze. Selbst wenn man annimmt — und man wird das sicher dürfen —, daß davon im Laufe der Zeit ein ganzer Teil umgekommen ist, darf man schließen, daß außer diesen mehreren hundert verschollenen, aber bekannt gewordenen Stücken noch eine große Reihe ungedruckter erhalten ist. Leider halten viele Privatbesitzer, auch solcher, die schon gedruckt sind, noch sonderbar ängstlich mit ihren Schätzen zurück, statt der Wissenschaft den leicht zu ermöglichenden Dienst zu leisten. Auf meine wiederholten Umfragen in vielen Zeitungen und Zeitschriften meldete sich leider nur eine geringe Anzahl von Besitzern schon gedruckter Stücke; von solchen, die noch unbekannte haben, überhaupt niemand. Viele Schriftstücke des Meisters sind natürlich — leider besonders in letzter Zeit — ins Ausland gewandert. Nur durch emsige Nachfragen auf Vermutungen und Winke hin oder durch Zufall ist hie und da auch einmal ein unbekanntes aufzustöbern.

Hier sei ein solcher neuer Brief mitgeteilt — genau in Beethovens eigenartiger Rechtschreibung:

„am ersten Maj!!!!! wo Beethowen um 600 fl: Schein u. wieder schein u. garnichts als um Schein schreiben muste.

Mein verehrtester K!

wenn ich ihnen nicht viel schreibe oder gar nicht, nun so weiß ich, sie deuten es nur so, wie es wirklich ist, die wahrheit bleibt

in einem guten Gemüthe auch ohne schriftzüge u. hiebej mag es wohl mit unß bejden aushalten —

Schon das vorige mal erhielt ich meine Pension von **Kynsky**, 2 oder wenigstens 3 Monathe später, auch jezt erhalte ich dieses elende Geld nicht zu rechter Zeit, am 1-ten April schon hätte ich es in Prag müßen erheben können, **Baron Pasqualati** schrieb an das Hauß **Ballabene** in Prag, damit sie diese halbjährlichen 600 fl: einkaßiren sollten, allein bis **dato** noch keine Antwort auf 2 schreiben von diesen Kauf Hunden wollte ich sagen Kaufleuten, woran es nun das vorigemal gelegen, u. woran jezt, daß man mir ohnedieß diesen geschmälerten mir mit Unrecht verkürzten Gehalt nicht einmal zur gehörigen Zeit verabfolgen läßt, das weiß ich nicht, ich ersuche Sie daher, mir ihre Freundschaftliche Dienstfertigkeit hierin wieder zu widmen, und mir sobald als möglich die Ursache dieser widerrechtlichen Behandlung zu erklären, u. sonst zu thun was möglich, damit ich diesen Bettel wenigstens doch erhalte; — von allen wieder im Verlust durch die ZeitUmstände, ist mein Gehalt kaum mehr für 3 Monathe viel weniger für 12 ausreichend, so sieht es denn aus, in diesem Monarchischen Anarchischen Oesterreich!!!!!!!!

Der Fürstin **Kynsky** ist eben eine **dedication** auf der Post an selbe übergeben worden, hiezu werde ich denn noch einen Brief nachsenden, worin ich in der Respektvollsten Manier um das anhalten werde, was mir rechtsmäßig zukommt — wenn ich ihnen die versprochenen Sonaten noch nicht geschikt, so ist es deswegen, weil selbe bald herauskommen, da jeder Stich besser als schrift. — wegen Wolf werde ich bald möglichst auf ein Geschenk sinnen — meine Lage ist indessen reicher u. ärmer geworden, ich habe das Kind meines Bruders gänzlich zu versorgen. — ich umarme sie herzlich und bin wie immer mit wahrer Hochachtung

der Ihrige
ludwig van Beethowen.

[Auf dem Umschlag, der das Siegel Beethovens hat, von dessen eigener Hand:]

An Seine wohlgebohrn
Herrn Johann **Kanka**
Doktor der Rechte im
Königreiche Böhmen
abzugeben in
auf dem Prag
Altstädter (in Böhmen)
Ring

[Von fremder Hand:]
recomendirt"

Dieses wertvolle Schreiben stammt aus dem Besitze des Herrn Julius Wegeler in Koblenz, eines Urenkels Franz Gerhard Wegelers, des bekannten Jugendfreundes des Tondichters. Der Vater des heutigen Besitzers, der verstorbene Koblenzer Geheimrat Julius Wegeler, der sich um die Beethoven-Pflege der Stadt große Verdienste erworben, hat den Brief vor nicht zu langen Jahren gekauft und damit seine eigene wundervolle Sammlung von Beethoven-Andenken bereichert.

Der Inhalt ist im großen ganzen klar. Für die Leser, die mit der Lebensgeschichte des Meisters nicht näher vertraut sind, seien die nötigsten kurzen Erklärungen gegeben.

Bekanntlich war Beethoven im Jahre 1809 einem Rufe als Kapellmeister an den Hof Jerome Bonapartes, des „Bruders Lustig", nach Kassel nur deshalb nicht gefolgt, weil ihn drei fürstliche Gönner durch eine Rente von zusammen 4000 Gulden in Wien zu halten verstanden: Erzherzog Rudolph hatte 1500, Fürst Lobkowitz 700 und Fürst Ferdinand Kinsky 1800 Gulden ausgesetzt. Dieser war aber im November 1812 mit dem Pferde gestürzt und infolgedessen unerwartet gestorben. Es kam nun zwischen Beethoven und den in Prag ansässigen Erben des Fürsten wegen der Weiterzahlung der Rente zu einem Prozesse. Der Prager Landesadvokat Dr. Johann Kanka, der selbst ein vortrefflicher Musikkenner war und sogar verschiedene musikalische Werke im Stich herausgebracht hatte, führte ihn und brachte ihn nach ein paar Jahren, am 18. November 1815, zu einem Vergleiche, den Beethoven mit einem nassen und einem trockenen Auge einging. Danach erhielt dieser jährlich noch 1200 Gulden aus der Kinskyschen Hauptkasse in Prag zugestanden, und zwar in halbjährlichen Raten von je 600 Gulden.

Aber was soll das Spiel mit dem Worte „Schein" am Anfang (es ist offenbar zeitlich nicht vor dem eigentlichen Briefinhalte geschrieben, sondern über der ersten Seite an Stelle des vergessenen Datums nachgetragen)? — Es bezieht sich auf die üble Wirkung des österreichischen „Finanzpatentes" vom Jahre 1811. Von 1812 an wurden statt der „Bankozettel" die „Einlösungsscheine" ausgegeben, wodurch der Wert des Geldes und damit der von Beethovens Pension beträchtlich sank. Immerhin handelte es sich damals nur um mäßigere Bruchteile, und der Meister befand sich immer noch in besserer Lage als ein heutiger österreichischer oder deutscher Rentner. Auf diese Geldentwertung bezieht sich denn auch Beethovens leider heute wieder recht zeitgemäße Klage in diesen Zeilen: „von allen wieder im Verlust durch die ZeitUmstände, ist mein Gehalt kaum mehr für 3 Monathe viel weniger für 12 ausreichend, so sieht es denn aus, in diesem Monarchischen Anarchischen Oesterreich!!!!!!!!"

Das Jahr der Niederschrift des Briefes konnte ich unschwer feststellen, auch ohne Rücksicht auf einen anderen Beethoven-Brief und auf eine Vollmacht, die genau datiert ist (s. u.). Sowohl der Hinweis auf eine Widmung an die Fürstin Kinsky — nach des Fürsten Tode kann es sich nur um den Gesang „An die Hoffnung" handeln — als der auf die Uebernahme der Erziehung des Neffen Karl, die ihm nach dem Tode seines Bruders Karl (Kaspar) — 15. November 1815 — zufiel, machen das Jahr 1816 ganz sicher.

Die in dem Briefe sonst erwähnten Namen sind dem Kenner von Beethovens Lebenslauf durchaus geläufig: der Baron Pasqualati ist der lang bewährte Freund, in dessen Hause der Meister wiederholt auch gewohnt hat; Dr. Wolf, ein Prager Rechtsanwalt (in Wien ließ sich Beethoven in der gleichen Sache von einem Dr. Adlersburg beraten); Ballabene ein Prager Bankhaus.

Im Zusammenhang mit unserem Briefe stehen, wie angedeutet, ein anderer kurzer und eine Vollmacht, die, gleichfalls für Dr. Kanka geschrieben, wegen ihrer Kürze hier ganz angeführt werden sollen. Sie lauten — da die Urschriften verschollen sind — nach Ludwig Nohls Abdruck in seinen „Briefen Beethovens":

„Mein werthester, verehrtester Freund!

Meinem gestrigen Schreiben folgt schon heute am 2ten Mai das 2te. Pasqualati sagte heute nach einem Monat und 6 Tagen, daß das Haus Ballabene zu groß für d. g. sey, daher muß ich schon Ihre Kleinheit (so wie ich mir auch nichts daraus mache so klein zu seyn Anderen zu dienen) in Anspruch nehmen. —

Mein Hauspreis macht 550 fl. und wird hievon bezahlt. Sobald die neuen gestochenen Klaviersachen herauskommen, erhalten Sie Exemplare, sowie auch von der Schlacht bei Vittoria] etc. — Verzeihung, Verzeihung mein edler Freund, es wird auf ein anderes Mittel gedacht werden, diese Sache aufs Ordentlichste zu betreiben.

In Eile
Ihr
Freund und Verehrer
L. v. Beethoven."

Und die Vollmacht:

„Seine Wohlgeboren Hr. von Kanka, Doktor der Rechte des Königreichs Böhmen, bevollmächtige ich, auf seine Freundschaft bauend, die Quittung über 600 fl. W. W. [Wiener Währung], zahlbar bei der Fürstl. Kynskyschen Kassa, vom Hause Ballabene in Prag sogleich zu sich zu nehmen, nach Umständen, und mir den Betrag nach möglichst geschwinder

Erhebung sogleich zu übermachen. — Vermittelst meiner eigenen Handschrift und Siegel

Wien am 2. Mai 1816 Ludwig van Beethoven."

Der Grund der verspäteten Auszahlung war also offenbar, daß das Geld nicht durch ein großes Bankhaus, sondern von einer Einzelperson erhoben werden sollte. Beethoven läßt daher die Sache nun nicht mehr durch ein „großes" Bankhaus, sondern durch die „Kleinheit" seines Rechtsfreundes Kanka besorgen. Wie so eine — auch in der Vollmacht erwähnte — Quittung ungefähr lautete, kann ich dem Leser auch mitteilen. Es sind deren schon manche im II. Bande des Frimmelschen Beethoven-Jahrbuches abgedruckt. Hier folge eine noch ungedruckte aus Beethovens späterer Lebenszeit:

„Quittung

Ueber **sechs hundert Gulden**, vom 1ten April bis letzten September 825 halbjährig vertagten Unterhaltungs Beytrag welche ich Endesgefertigter von jener vermöge k. k. böhmisch landrechtlichen **Consens dato** Prag den 18ten Jänner 1815 „**Nro Exhib**: 293" mir zuerkannten jährlichen Gebühr pr. 1200 fl. aus der Rudolph fürstl. Kinskyschen Prager Pupillar Hauptkasse heute baar und richtig empfangen zu haben hiemit bestättige.

Wien am 25. September 825

Ludwig van **Beethoven**.

Daß Herr van **Beethoven** lebe, und sich in meiner Pfarrbezirke befinde, wird bestätigt.

Stadt Baden 25 Sept. 1825

Johann Gg. Schabel
Fürsterzbischofl. Consist.Rath,
Dechant und Stadtpfarrer

Erhoben durch J. Fischer
pr. **M. Berra**,
Prag den 24t Septbr. 1825."

Dazu ist noch zu bemerken: Nur die eigene Unterschrift ist hier von Beethovens Hand; das letzte Datum soll wohl, da die Quittung erst von Wien nach Prag geschickt werden mußte, statt des 24. Sept. den 29. haben. Die Lebenszeugnisse oder Lebenszeichen, wie sie Beethoven immer von der Pfarrei, in der er sich gerade aufhielt, erbringen mußte, spielten übrigens in seinem Leben eine ziemliche, auch humoristische Rolle.

*

Die Auszahlungen gingen in Zukunft offenbar glatt von statten. Wenigstens bedankte sich Beethoven bei Kanka für die schnelle Besorgung der nächsten 600 Gulden. Am 28. Dezember 1816 schrieb er ihm unter anderem: „Mit dem morgigen Postwagen geht ab für Sie eine Symphonie von mir in Partitur, die berichtigte Schlachtsymphonie in Partitur, Trio und eine Violinsonate und ein paar Gesangstücke. Ich weiß, daß Sie so jedesmal von mir voraussehen, daß ich Ihnen für alles, was Sie für mich tun, dankbar bin, so denn auch für die mir kürzlich so schnell erfolgte Verabfolgung meines halben Jahres!!!!"

Die Angelegenheit mit Pasqualati ist zwar noch nicht ganz geklärt. Auch ein anderer noch ungedruckter Brief, dessen Photographie ich in Händen habe, bezieht sich anscheinend darauf; er löst sie aber, da er ziemlich mystisch gehalten ist, auch noch nicht. Doch — dieses auch recht hübsche Stück bei späterer Gelegenheit.

Jede echte Erzeugung der Kunst ist unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst und kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück und hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, daß sie Zeugnis gibt von der Vermittlung des Göttlichen in ihm.

*

Das ist ein großer Unterschied zwischen dem Falle, sich dem freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen zu können.

Beethoven.

Musik als Ausdruck und als Form.

Von Karl Blessinger (München).

(Schluß.)[1]

III.

Wenn wir nun nach dieser allgemeinen Orientierung die Bedeutung der abendländischen und speziell unserer deutschen Musik betrachten, so ist von vornherein festzustellen, daß es eine dionysische Musik im kosmischen Sinne im Verlaufe dieser Entwicklung bis in die neueste Zeit nicht gibt. Im Anfange dieser Entwicklung steht riesengroß das melodische Prinzip da im Gregorianischen Choral. Der Gregorianische Choral geht auf antike Vorbilder zurück, bezeichnenderweise auf solche, die wie die Neupythagoreer in schroffem Gegensatz zu den dekadenten Abkömmlingen der antiken dionysischen Musik stehen. Der Grundcharakter der Musik der älteren christlichen Epoche ist rein kirchlich. Das ist von höchster Wichtigkeit für die Beurteilung unserer ganzen Musik. Mögen noch so viele weltliche Elemente nach und nach unter stillschweigender Duldung der Kirche in die Musik eingedrungen sein, im Grundsatz bleibt das Entscheidende nicht die praktische Ausgestaltung, sondern die strenge kirchliche Lehre. Diese hat nicht nur im Prinzip das Instrumentenspiel als weltlich und sinnlich abgelehnt, sondern auch, als die Mensuralmusik aufkam, gegen die musikalische Takteinteilung heftigen Protest erhoben. In der Tat widerstrebt die Rhythmisierung der Melodie dem reinen apollinischen Prinzip. Die apollinische Kunst will eben — bewußt oder unbewußt [2] — ein möglichst reines Abbild des Kosmos geben. Auch als mit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit der Sieg der Mensur entschieden war, fehlt in dem polyphonen Stil noch lange die prägnante Rhythmisierung und die Periodisierung. Diese beiden Momente sind, ebenso wie die Form im eigentlichen Sinne, erst dann der Musik als neues Gut zugeführt worden, als die weltlich-volkstümlichen Elemente in stärkerem Umfang in die Kunstmusik eindrangen und ihre spezifische Gestalt wesentlich mitbestimmten.

Eine einwandfreie Einordnung der Volksmusik in die oben aufgestellten Gruppen ist aus dem Grunde schwer durchführbar, weil die Notierungen der ältesten uns erhaltenen Melodien aus einer Zeit stammen, in der die Volksmusik ihrerseits bereits unter starkem Einfluß der kirchlichen Musik steht. Es muß also dahingestellt bleiben, in welchem Umfange das melodische Prinzip im Bereiche der abendländischen Kultur ursprünglich ausgebildet war. Nach den etwa aus der Zeit Karls des Großen stammenden Berichten über die geringen musikalischen Fähigkeiten der deutschen Stämme könnte man, wenn diese Berichte nicht aus voreingenommener Quelle kämen, beinahe auf das Fehlen einer melodischen Kultur schließen, und diese Annahme wird noch bestärkt durch die Tatsache, daß sie von einem eigentlichen alt-volkstümlichen Tonsystem nichts wissen. Sicher ist dagegen, daß der Rhythmus schon in sehr früher Zeit stark ausgebildet ist, freilich nicht als kultisch-dionysischer Rhythmus, sondern als Tanz- und Arbeitsrhythmus, der dem mikrokosmischen Bereich angehört. Der kultisch-dionysische Rhythmus findet sich ja ausschließlich in südlichen Ländern. Selbst das mittelalterliche Italien kennt ihn kaum.

Von dem Augenblick an, wo eine wirkliche Verschmelzung der kirchlichen und der volkstümlichen Elemente, also von Melodie und Rhythmus, einsetzt, beginnt das große Ringen nach dem Ausdruck und nach der Form, gleichzeitig einsetzend und parallel laufend, aber zunächst kaum sich vereinigend.

[1] Teil I und II dieses Aufsatzes siehe Heft 7.

[2] Wenn die mittelalterliche Theorie das „Lob Gottes" als einzigen Zweck der Musik bezeichnet, so mag man an das Hereinspielen „dionysischer" Vorstellungen denken, also an ein aktives Streben zu Gott. Aber dieses Streben äußert sich ja in einer den dionysischen Kulten diametral entgegengesetzten Weise. Die Seele soll bereit sein, den Geist Gottes in sich aufzunehmen: das ist „apollinisch" gedacht. Aehnlich in der Musik; hier sind die von der Kirche angenommenen Stücke auf der Affektenlehre äußerliche Zutat, ebenso wie das „Lob Gottes" in einer musikalischen Symbolisierung seiner Werke besteht.

Die Belebung des Ausdrucks zeigt sich vornehmlich in der Vokalmusik, der Aufbau der Form geht in erster Linie auf instrumentalem Gebiet vor sich. Auf jedem der beiden Gebiete ist die Entwicklung wieder nach Gattungen getrennt. In der geistlichen und der ihr nahestehenden Musik müssen die Erscheinungsformen naturgemäß ganz andere sein als in der rein weltlichen Kunst. Das Volkslied, namentlich soweit es Liebeslied und dergleichen ist, ist ja bereits an sich Ausdruck. Zu beachten ist dabei, daß, so oft auch die Texte der Volkslieder individuell-zufälligen Anlässen ihre Entstehung verdanken, der Empfindungsausdruck dieser Lieder niemals individuell, sondern durchweg generell ist. Was den Empfindungsausdruck anlangt, so legt sich die geistliche Vokalmusik bezüglich seiner selbstverständlich eine starke Zurückhaltung auf. Dagegen befleißigt sie sich mehr und mehr einer Charakterisierung des Textes. Eine gewisse Verschmelzung der beiden Richtungen findet statt im protestantischen Choral, der seinen volkstümlichen Ursprung nie verleugnet hat. Hier finden wir insbesondere in den aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges stammenden Chorälen Stücke von ungeheurer Intensität von Ausdruck des Gemeingefühls.

Der Ausbau der Form in der Instrumentalmusik geschieht verhältnismäßig rasch in der echten und stilisierten Tanzmusik, viel langsamer in der Kirchen- und Kammermusik. Die Probleme, die in der Tanzmusik zu lösen waren, sind freilich viel einfacherer Natur: Gliederung der Periode und Ausbildung der Liedform. Von hier geht die Periodisierung auf dem Wege über das Tanz l i e d auch auf vokale Gebilde und selbst auf die höhere Instrumentalmusik (hier allerdings zunächst in den Episoden der Canzone usw.) über. Gerade in der stilisierten Tanzmusik, in der Suite, zeigt sich das Spiel „tönend bewegter Formen" in ganz besonders typischer Weise; nur die Sarabande zeigt von Anfang an daneben eine starke Ausdruckstendenz.

Das Hereinspielen der Ausdruckstendenz war sicherlich ein Grund, der die endgültige Ausbildung der großen Form verzögert hat, die, vor allem bei Orgel- und Kammermusik, ein bedeutendes Problem bildet, aber auch auf vokalem Gebiete, von der Oper ausgehend, in der Kantate, im Oratorium usw. eine höchst beachtenswerte Entwicklung durchgemacht hat. Die große Form entwickelt sich zunächst ziemlich unabhängig von der Lied- und Tanzform; sie bildet die unmittelbare Fortsetzung der alten, kosmisch gerichteten kirchlichen Tradition. Die Benennung „sonata da chiesa" hat nicht bloß eine äußerliche, sondern eine tiefe innere Bedeutung. Immerhin ergibt sich schon ziemlich früh ein starker Einfluß der kleinen Form auf die große, der vor allen Dingen im Harmonischen wirksam wird: die Grundlagen der Modulationsordnung, die bis in die moderne Zeit gültig geblieben ist, sind in der kleinen Form gefunden und geschaffen worden. Dabei ist freilich noch nicht in allen Punkten der grundsätzliche Unterschied, der zwischen den Folgen einzelner Harmonien innerhalb derselben Periode und der harmonischen Gruppierung größerer Formteile besteht, erkannt worden. Die kontinuierliche Entwicklungslinie der großen Form erfährt nach der Bach-Händelschen Zeit, wie gleich darzulegen sein wird, eine Unterbrechung, und zweifellos bilden die Formen dieser Zeit zugleich den Höhepunkt dieser Entwicklung. Aber ein restloser Aufbau der Form ist hier noch nicht erreicht, weil das Prinzip der Symmetrie, das am deutlichsten in der Folge Tonika-Dominante ‖ Dominante-Tonika ausgeprägt ist und in der Folge eines der wichtigsten Mittel des Aufbaus im Kleinen bildet, hier noch einen wesentlichen Bestandteil des Aufbaus im großen darstellt.

IV.

Die formale wie die Ausdrucksbedeutung der modernen Musik ist bestimmt durch die spezifische Form, in der das Element der Harmonie im einzelnen Falle erscheint. Die Harmonie tritt zwar geschichtlich, nicht aber grundsätzlich als neues Element auf, und bei ihrer grundsätzlichen Betrachtung muß in weitem Umfange von ihrer geschichtlichen Entwicklung ebenso abgesehen werden wie von dem System, nach welchem sie zweckmäßigerweise gelehrt wird. Geschichtlich geht der Harmonie die Polyphonie voraus, deren Wesen in einer Verbindung mehrerer gleichzeitig verlaufender melodischer Linien besteht. Das harmonische Prinzip aber ist das vertikale, der Aufbau des einzelnen Zusammenklangs. Nun ist freilich p r a k t i s c h ein polyphones System ohne eine, wenn auch noch so bescheidene, harmonische Grundlage ebensowenig möglich als ein rein vertikales Musizieren ohne lineare Elemente. G r u n d s ä t z l i c h aber ist die Harmonie ein Element für sich, während die Polyphonie lediglich eine Weiterbildung des melodischen Prinzips ist. Nun sind gerade die wichtigsten Teile unserer „Harmonielehre", nämlich die Lehre von der Stimmführung und von der Behandlung der Dissonanzen, dem Lehrgebäude des polyphonen Satzes entnommen. Die eigentliche Harmonielehre besteht in der Lehre vom Aufbau der konsonanten Akkorde und von der funktionellen Bedeutung der Klänge. Daß dabei unter „konsonanten Akkorden" nicht nur die Dreiklänge zu verstehen sind, ist für den Kenner der neusten Musik wohl selbstverständlich, nachdem gerade in den letzten Jahrzehnten so intensiv nach der Erweiterung des Konsonanzbegriffes gestrebt wird. Ebenso kann sich die Funktionsbedeutung eines Klanges zur Ausdrucksbedeutung erweitern. Ausgeschlossen aber muß die Dissonanz bleiben, denn Dissonanz ist Spannung, also ein lineares Element, die Konsonanz aber besteht als vertikales Element für sich; in ihr allein verkörpert sich die Harmonie. Ist nun auch die Harmonie ein Element für sich, so kann sie doch, wenn wir unsere dualistische Anschauung festhalten, nicht neben dem Rhythmus und der Melodie als drittes, gleichberechtigtes Prinzip bestehen, sondern muß dem einen dieser beiden Grundelemente zugeordnet werden. Dieses Grundelement aber ist der Rhythmus. Das ergibt sich einerseits aus einer geschichtlichen Betrachtung, andererseits zeigt die moderne Tanzmusik aufs allerdeutlichste, in welch starkem Umfang die Harmonie dazu dienen kann, die Wirkung des Rhythmus zu heben und zu verstärken. Die Harmonie gehört also zu der mikrokosmisch-dionysischen Entwicklungslinie unserer europäischen Musik, zu der Linie, die ihre Wurzeln im volkstümlichen Gesange, in der Musik der Spielleute hat.

Die große Stilwandlung, welche um 1750 sich vollzog, pflegt man als Uebergang vom polyphonen zum harmonischen Satz zu charakterisieren. Damit ist aber, wie aus der eben gegebenen Einordnung der Harmonie hervorgeht, eine Wandlung des ganzen Gepräges der Musik unlösbar verbunden. Freilich nicht ein Umstürzen der ganzen Tradition. Diese ist lebendig geblieben, weil noch durch eine Reihe von Generationen die Unterrichtsmethode die alte, auf der Grundlage der Polyphonie aufgebaute, geblieben ist. Aber der „unendliche" Charakter der Melodik wird aufgegeben; an seine Stelle tritt die strenge Periodisierung und vor allem die prägnante Rhythmisierung. Die volkstümlichen Elemente erlangen die Oberhand über die kirchlichen; die Aufklärungszeit bereitet — einzelne Ausnahmen können das nicht grundsätzlich widerlegen — der Kirchenmusik großen Stils überhaupt ein Ende. Die klassischen Formen entstehen durchaus aus dem Volkstümlichen heraus, auf vokalem Gebiete (Oper, Lied) ebenso wie auf instrumentalem. Das Gesellige im weitesten Sinne beherrscht zunächst die Musik. Gewiß wird dadurch die Ausbildung der Musik als Form aufs stärkste begünstigt; der neuen Zeit gelingt, was der alten nicht gelang, sie findet vollends das Prinzip der harmonischen Verbindung im großen. Aber auch die Musik als Ausdruck entwickelt sich auf Grund der gerade zu dieser Zeit in höchster Blüte stehenden Affektenlehre weiter, und schließlich ist ja auch die Linie der großen Formen, wie sie die klassische Zeit ausgebildet hat, nichts anderes als eine Affektlinie. Hier sind also Form und Ausdruck eins auf Grund der Tatsache, daß der grundsätzliche Verlauf bei allen Affekten der gleiche ist: zuerst eine Steigerung bis zur größten Höhe (Dominante), dann ein plötzliches Zurücksinken auf den tiefsten Punkt (Unterdominante), von wo aus dann das seelische Gleichgewicht (Tonika) wieder erreicht wird. Die Musik des 18. Jahrhunderts drückt aber im allgemeinen nicht

Individualgefühle, sondern generelle Affekte aus; das Persönliche im eigentlichen Sinne tritt noch nicht in den Vordergrund, in gewissem Sinne vielleicht sogar weniger als in der unmittelbar voraufgegangenen Stilepoche. Diese erscheint immer noch in wesentlichen Stücken als Offenbarung des Kosmischen, zu der freilich der Einzelne in seiner Weise gefühlsmäßig sich einstellen kann. Daher kommt die Vieldeutigkeit etwa der Bachschen Musik, die in der verschiedensten Weise „richtig" vorgetragen werden kann. Später aber handelt es sich um menschlichen Gefühlsausdruck, der eben im wesentlichen eindeutig bestimmt ist. Der Schritt vom generellen Gefühlsausdruck zum Ausdruck persönlichen Erlebens ist nicht mehr sehr groß; bereits Mozart hat ihn in seiner späteren Zeit getan, und Beethoven ist hierin noch um ein entscheidendes Stück weitergegangen. In unmittelbarer Verbindung damit steht das Streben nach einer Verbindung mit dem Kosmischen. Diese Verbindung, die in früheren Zeiten durch die Religion unmittelbar gegeben war, hat die Aufklärung zerstört; sie wiederherzustellen schien nur auf dem oben als dionysisch bezeichneten Wege möglich. Hier gerade ist Beethoven zum Wegweiser geworden, vor allem in seinen großen Symphonien, der V., VII. und IX., und in der **Missa solemnis**. Hier ist auch das Scherzo zu kosmischen Dimensionen gesteigert, Ausnahmefälle, die später nur noch ganz selten sich wiederholt haben: das Scherzo der späteren Zeit (Mendelssohn, Reger vor allem) greift ganz deutlich auf seine rein mikrokosmischen Anfänge zurück und steht trotz der Meisterschaft, mit der es gearbeitet ist, gewissermaßen als Fremdkörper innerhalb des als Ganzes aufs Große gestellten Zyklus da.

So stark nun aber auch das persönliche Moment, das Dionysische, bei Beethoven ausgeprägt ist, vollständig ist auch bei ihm die Verbindung mit der Tradition nicht gelöst. Gerade seine tiefsten langsamen Sätze erscheinen noch durchaus als kosmische Offenbarungen. Diese Tradition ist überhaupt bis heute nicht ganz vollständig verloren gegangen, so stark sie auch in der romantischen und spätromantischen Zeit modifiziert worden ist.

V.

Das stille Weiterwirken der Tradition, durch welches das Schaffen einer langen Reihe großer Meister von Weber bis auf Strauß, Reger und Pfitzner ermöglicht wurde, hat zu einer völlig falschen Einschätzung der Romantik geführt. Wohl taucht schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Erkenntnis auf, daß die Basis der Tradition schmäler und schmäler wird; aber man wurde dadurch, daß immer wieder geniale Persönlichkeiten auftraten, die diesen Uebelstand vergessen ließen, zu dem Glauben verführt, daß das Genie alles machen könne, daß die Höhe der musikalischen Kultur einer Zeit ausschließlich an ihren Führern zu messen sei. Man übersah, daß die produktive Individualität einen Rückhalt braucht, daß sie nur in einer Zeit, die im ganzen von produktivem Geiste erfüllt ist, sich völlig auswirken kann. Wo das nicht der Fall ist, da ergeben sich schwere Konflikte, und in der Tat ist keine Zeit so angefüllt mit solchen Konflikten wie die romantische. Von Schubert bis auf unsere Tage hören wir immer wieder von dem Ringen der Schaffenden um Anerkennung in der Oeffentlichkeit, das oft genug dazu führt, daß die bedeutendsten Werke Jahre, ja Jahrzehnte lang nicht einmal gehört werden können, weil eben den Schaffenden der Rückhalt fehlt.

Gewiß besteht eine Berechtigung, ja die Notwendigkeit, das romantische Empfinden grundsätzlich als Einheit zu betrachten. Die Qualität des romantischen Empfindens ist im wesentlichen gleich, es ist die Sehnsucht, die sich oft, wenn auch nicht gerade bei Brahms, zur „Melancholie des Unvermögens" steigert. Aber die Richtung des Empfindens ist in jedem Falle wieder eine andere. Man sucht nicht mehr die Offenbarung des Kosmos in seiner Gesamtheit, sondern man erblickt das Ganze in seinen Teilen. Bei den einen tritt an die Stelle der kosmischen Offenbarung die Naturromantik, die später zur reinen Impression wird, andere suchen wieder die Vergangenheit oder die Kunst fremder Völker nachzuempfinden. Aber alles wird durch die Brille des Individuums gesehen: daher die Spaltung der Musik in eine Unzahl von Schulen und Richtungen.

Erst die Spätromantik nimmt das dionysische Streben Beethovens wieder auf. Allen voran Wagner, der in seinen späteren großen Werken, mit der Philosophie Schopenhauers innerlich verbunden, höchste Ziele verfolgt. Aber auch bei ihm, und noch mehr natürlich bei seinen kleineren Nachfolgern, zeigt sich die Gebundenheit der romantischen Kunst an das persönliche Schicksal. Wagner strebt nach der künstlerischen Symbolisierung des „Leidens der Welt", aber nur in seinen größten Momenten läßt er ganz vergessen, daß er nur sein eigenes Ich ins Unendliche projiziert. Nur einem ist es gelungen, im Sinne der alten Tradition das Persönliche abzustreifen bezw. völlig zur Allgemeingültigkeit zu erheben: Bruckner. Er wird aus diesem Grunde mit Recht heute so vielen zum Abgott, die aus der mikrokosmischen Gebundenheit herausstreben, die in der Musik ein Mittel zur Vereinigung mit dem Unendlichen erblicken.

Der ins Extreme gesteigerte Individualismus der Romantik bringt es dahin, daß man sich nicht mehr an „Gesetze" hält, sondern nur dem eigenen Gefühl vertraut, daß man umzustürzen sucht, um aus den Trümmern einer großen Welt sich ein eigenes Haus zurechtzubauen. „Der Verstand irrt, das Gefühl nicht", sagt Meister Raro. Gewiß, das Höchste und Letzte wird dem Verstand immer unerreichbar bleiben, aber das Gefühl, sich selbst ganz allein überlassen, schweift immer ab von einem zum andern, ihm fehlt der feste Konzentrationspunkt. Daß das Gefühl das letzte Wort hat, ist unbestritten, aber die Romantik hat vergessen, daß der Verstand vorher das erste Wort gehabt haben muß[1]. Aus der rein gefühlsmäßigen Einstellung der Romantik erklärt sich der fast völlige Verlust der theoretischen Grundlage, die früheren Zeiten selbstverständlich war. Wären nicht noch da und dort Pädagogen vom alten Schlage wie Weinlig, Marxsen usw. vorhanden gewesen, dann hätte die romantische Zeit niemals alle ihre großen Meister zur Reife kommen lassen. Die „Genies ohne Talent", will heißen ohne Schule, wären nicht Ausnahmen, sondern regelmäßige Erscheinungen gewesen. Die Spezialisierung, die im 19. Jahrhundert aufkam, verführte noch dazu die ausübenden Musiker zu einer ausschließlichen Pflege der Virtuosität; was (erst in den allerletzten Jahren zeigt sich eine entscheidende Wandlung) auf den Konservatorien an Theorie daneben gelehrt wurde, war nicht in Verbindung mit den Erfordernissen der Praxis gebracht; die theoretischen Fächer bildeten das Aschenbrödel. Der Vortrag blieb dem „Gefühl", also der Willkür und Laune des Einzelnen überlassen. Den Theoretikern war es auch zu langweilig, sich mit technischen Einzelfragen zu befassen; das hat als erster Hugo Riemann nach fast halbjahrhundertlanger Pause wieder getan. Wenn wir die Arbeiten der Zeit betrachten, die zwischen der Wirksamkeit eines Koch, Momigny, Gottfried Weber ꝛc. und derjenigen Riemanns betrachten, eine Zeit, in der die einzige große Leistung auf theoretischem Gebiete den Nichtmusiker Helmholtz zum Verfasser hat, in der biedere Handwerkernaturen und Flachköpfe wie Richter und Lobe den Unterricht beherrschen, dann werden wir zu einer milderen Beurteilung der unzweifelhaft vorhandenen empfindlichen Mängel des Riemannschen Systems gelangen und diese Mängel als unvermeidlich ansehen müssen.

Die fünfzig Jahre, in denen die Theorie unproduktiv war, haben der Entwicklung der Praxis schweren Schaden getan, einen Schaden, den wir erst heute vollkommen überblicken können. Seit Riemanns ersten Arbeiten hat sich ein erfreuliches Steigen des theoretischen Interesses gezeigt. Aber es wird noch eine Zeit dauern, bis dies eine entscheidende Wirkung für die musikalische Praxis zeitigen kann. Unzweifelhaft bedarf unser Tonsystem einer Belebung und Bereicherung

[1] Florestan: „Das bewaffnete Auge sieht Sterne, wo das unbewaffnete nur Nebelschatten".

durch neue Prinzipien, und es sind in der Tat eine Reihe von Versuchen in dieser Hinsicht unternommen worden. Sie alle sind theoretisch ganz ungenügend begründet: man findet einen Leitgedanken, der an sich vielleicht gut und brauchbar ist; aber man untersucht ihn in seinen Grundlagen und Folgen nicht, überträgt ihn gleich auf das Schaffen, wo dann eben mangelhafte Resultate herauskommen müssen. Die Schaffenden unserer Zeit streben zu hoch: sie wollen Schlösser und Dome bauen, bevor sie das Rüstzeug zum Bau einer Hütte und einer Kapelle besitzen. Begünstigt wird dieses Streben noch durch die maßgebenden Persönlichkeiten des Konzertlebens, die vielfach nur Monumentalwerke aufführen wollen und denen jedes Werk kleinen Stiles von vornherein zu „harmlos" ist. Aber nur die intensivste Pflege des kleinen Stiles kann den Neuaufbau eines wirklich monumentalen Stiles ermöglichen.

Aber nicht nur die technische, auch die geistige Grundlage eines Monumentalstiles ist heute nicht gegeben. Wir sind innerlich zu sehr zerrissen, um auch nur den allgemein gültigen Ausdruck unserer Zeit finden zu können. Für uns führt der Weg zum Kosmischen über die intensive und liebevolle Beschäftigung mit dem Mikrokosmischen. Analyse und Synthese müssen sich in diesem Sinne vereinigen. Heute gilt es, denkend die Analyse zu vollziehen, um schaffend die Synthese vollbringen zu können.

VI.

Ausdruck und Form sind zwei gleichbedeutende und gleichwertige Erscheinungsweisen der Musik,' die in den großen Kunstwerken in eins verschmelzen. Aber beide sind nur möglich auf einer sicheren, durch die Tradition geschaffenen Grundlage. Wir Schaffenden von heute gehören alle zu den Suchenden. Suchen wir im stillen Kämmerlein: wenn wir ernsthaft und im richtigen Sinne suchen, wird — wenn auch vielleicht erst in einer der kommenden Generationen — die neue Offenbarung, aus der allein ein wahres Kunstwerk entstehen kann, eines Tages von selbst kommen.

Wir dürfen nicht die zügellose Herrschaft des Gefühls anerkennen. Das Gefühl wird durch jeden neuen Eindruck von seinem ursprünglichen Ausgangspunkt abgelenkt und entbehrt daher, falls wir dies zugeben, der inneren Logik. Jedes Kunstwerk aber muß diese innere Logik, die unerbittlich seinen Aufbau bestimmt, besitzen. Wir gelangen zu ihr nur durch stärkste Konzentration. Das Gefühl soll den Ausgangspunkt bei der Konzeption des Kunstwerkes bilden, und da muß es natürlich sehr stark sein. Gefühlsmusik ist nicht Ausdrucksmusik. Ein Kunstwerk als Bekenntnis, als Teil einer „großen Konfession" ist etwas Erhabenes, aber nur alle paar Jahrhunderte kommt einmal einer, der es schaffen kann. Seit Goethe und Beethoven hat es keiner mehr gekonnt.

Der Künstler, der schaffende wie der nachschaffende, soll zuerst und vor allen Dingen w i r k e n. Wirkt er durch die Stärke seiner Persönlichkeit und seines Bekenntnisses, dann gut. Aber bloße Wiedergabe persönlicher Gefühle verbürgt noch keine Wirkung; im Gegenteil, sie birgt die Gefahr des Dilettantismus. Stark sein, sich unabhängig machen von den zufälligen Launen des Augenblicks, aufs Ganze sehen, das ist es, was wir heute brauchen. Nur so werden wir die Gefahren, die die heutige Gestaltung unserer musikalischen Zustände für unsere deutsche Musik in sich birgt, überwinden können. Wir müssen wieder den Mut zum „Formalismus" haben, der etwas anderes ist als „Musik als Form". „Problem ist nicht die sinnliche Schönheit, sondern die Einheit, nicht die Empfindung, sondern die Geltung." Die Arbeit im Kleinen und Kleinsten ist es, die Arbeit mit dem Verstande und dem Gefühl zugleich, die uns not tut. Wir müssen etwas k ö n n e n, bevor wir imstande sind, zu w i r k e n.



Deutsche Dirigenten der Gegenwart.

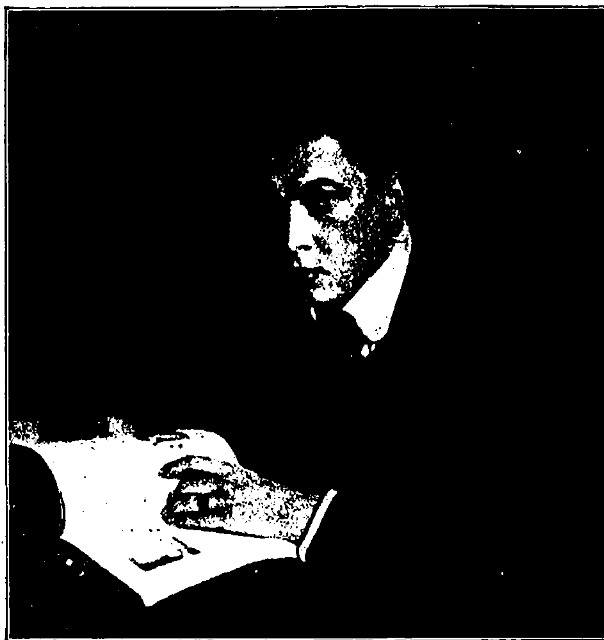
Dr. Rudolf Siegel.



Die schwere Kriegszeit mit ihrer Umwertung aller Werte brachte Dingen, die wir für Ewigkeitswerte ansahen, völlige Vernichtung, schmolz unwandelbar Scheinendes um, schuf aber auch Neues, ließ Großes aus dem brodelnden Hexenkessel erstehen. Bis dahin latent gebliebene Kräfte regten sich und drängten ungestüm aus der Verborgenheit heraus, empor zum Licht. Die innerlichste aller Künste, die Musik, deren imponderable Werte man beim Kriegsausbruch zum völligen Versinken ins Nirwana verdammt zu sein wähnte, wuchs zu einer allgemeinen Bedeutung heran, wie nie zuvor. Die Aufrüttelung der Gemüter suchte und fand ein Gegengewicht in der Vertiefung in Bachs, Beethovens und anderer Schöpfungen. Hand in Hand damit ging eine Weckung, ein Hervortreten solcher Künstler, die zur Ausdeutung dieser Schöpfungen berufen waren. So sahen wir eine ganze Reihe jüngerer Kräfte emporkommen, namentlich Dirigenten von Qualität, die sich beispiellos rasch in führende Stellungen aufschwangen. Hier mögen nur ein paar Namen genannt werden: Furtwängler, Abendroth, Knappertsbusch, Leonhardt, Scheinpflug, Fritz Busch usw. Zu ihnen gesellt sich als Dirigent von fortlaufend wachsender Bedeutung der Krefelder Generalmusikdirektor **Dr. iur.** Rudolf S i e g e l, ein Orchester- und Chorleiter von außerordentlichen Gaben. Als im Jahre 1919 die Wahl der maßgebenden Stellen auf Dr. Rudolf Siegel fiel, da sah man mit banger Erwartung dem neuen Leiter und seiner Tätigkeit entgegen. Denn die Krefelder musikalischen Kräfte waren zersplittert, zentrifugale Kräfte waren am Werk, das Erbe Müller-Reuters in alle Winde zu zerstreuen. Der neue Mann mußte, wenn er der begonnenen Auflösung des Krefelder Musiklebens mit Erfolg begegnen wollte, nicht nur ein zielbewußter Dirigent und Musiker, sondern zugleich auch ein großzügiger, energischer Organisator und Diplomat sein. Die Wahl Dr. Siegels zum Leiter des Krefelder Musiklebens hat sich aber als über alle Erwartungen hinaus günstig erwiesen. Mit raschem und klarem Blick erkannte er die vorhandenen Schäden, und mit starker Hand faßte er zu. Schon die ersten Aufführungen überzeugten Mitwirkende und Zuhörer von dem zielbewußten Wollen und dem außerordentlichen Können des neuen Herrn. Das überlegene Führertalent Dr. Siegels riß die Mitwirkenden mit sich fort, seine ausgesprochene markante Persönlichkeit gab jedem aufgeführten Werk den Stempel des unmittelbar Erlebten. Lebensvolle, tiefatmende Musik war es, die Siegel jederzeit dem Orchester oder Chor entlockte. Großzügige, plastische Gestaltung, weitspannendes Melos, eindringliche Deklamation waren und sind die Vorzüge der Aufführungen unter seinem Taktstock. In der klaren Erkenntnis, daß zu einer künstlerischen Musikpflege nicht nur gediegene und musikalisch hochwertige Aufführungen gehören, sondern daß zweitens eine rationelle Ausbeutung der gesamten Literatur und drittens Hebung des Verständnisses von seiten des Publikums Vorbedingungen von entscheidender Bedeutung sind, vermehrte Dr. Siegel die Anzahl der jährlichen Konzerte auf das Dreifache und hielt vielfach einleitende Vorträge. Mit Hilfe der Stadtverwaltung wurden Volkssymphoniekonzerte, Volkschorkonzerte, volkstümliche Kammermusikabende und schließlich sogenannte Volkskonzerte eingerichtet, die Gelegenheit gaben, für geringes Entgelt Musik aller Zeiten und aller Richtungen in gediegenster Ausführung, zum Teil mit kurzen, scharfumrissenen Hinweisen auf ihre Bedeutung und Inhalt, hören zu können. Um ein wiederholtes Anhören besonders neuer Werke zu ermöglichen, wurden dem Publikum die Hauptproben zu den großen Aufführungen der Konzertgesellschaft und der Symphonieabende zugänglich gemacht. Solchermaßen hat nun Krefeld sowohl an Qualität als auch an Quantität ein Musikleben wie nie zuvor, so daß es nunmehr hinter keiner der großen Städte zurücksteht. Nicht vergessen sei schließlich

die Tätigkeit Siegels als Gastdirigent an der Krefelder Oper. Verschiedene Aufführungen von Wagners Tristan, Bizets Carmen, Beethovens Fidelio u. a. m. zeugten von seinem reichen und vielseitigen Können.

Rudolf Siegel ist ein Berliner Kind. Geboren am 12. April 1878 als Sohn eines evangelischen Geistlichen erhielt er bereits im Alter von fünf Jahren den ersten musikalischen Unterricht von seiner Mutter, einer Enkelin des bekannten Kirchenkomponisten Bernhard Klein (1793—1832). Mit 12 Jahren kam er auf die Landesschule Pforta in Thüringen, die er 1896 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Der Wunsch, sich der Musik als Lebensberuf zu widmen, bestand bei Siegel schon seit seinem dreizehnten Lebensjahr, doch fand er zunächst den entschiedenen Widerstand seiner Familie. So begann denn Siegel das juristische Studium in Genf, Leipzig, Marburg, München, Berlin. 1900 bestand er sein Referendar-Examen, promovierte zum **Dr. iur. „magna cum laude“** und trat in den Staatsdienst ein. Nebenher beschäftigte er sich aber eingehend mit Komposition, so daß er 1901 eine „Symphonische Phantasie“ und eine Anzahl Lieder Engelbert Humperdinck zur Begutachtung vorlegen konnte, der sich daraufhin bereit erklärte, Siegel in seine Meisterschule für Komposition an der Akademie der Künste aufzunehmen. Seine Lehrer waren nun Karl Thiel (Theorie), Konrad Ansorge und von Petersen (Klavier), Humperdinck (Komposition). 1903 wurde Siegel Korrepetitor unter Hans Pfitzner am Theater des Westens in Berlin. Auf Anraten Max Schillings' ging er 1904 zu Ludwig Thuille nach München, dessen Schüler er bis zu Thuilles allzufrühem Tod 1907 blieb. Im Sommer 1906 wurde auf dem Tonkünstlerfest in Essen eine „Heroische Tondichtung“ Siegels mit großem Erfolg aufgeführt. Anschließend an diesen Erfolg übernahm Siegel 1906—1907 in Essen die stellvertretende Leitung der Sommerkonzerte des dortigen städtischen Orchesters. Hier lernte ihn Ludwig Heß, der damalige Dirigent der Münchener Konzertgesellschaft für Chorgesang, kennen, unter dessen solistischer Mitwirkung Dr. Siegel in Essen die Uraufführung von Schillings' „Glockenliedern“ geleitet hatte. Auf dessen Veranlassung wurde Siegel zweiter Dirigent am gleichen Institut in München. 1909 verheiratete sich Siegel und verbrachte den Sommer in Genf, um bei Jaques-Dalcroze dessen System der „rhythmischen Gymnastik“ zu studieren. Der Aufforderung Jaques-Dalcrozes, das neugegründete Institut in Hellerau an seiner Stelle zu übernehmen, kam Siegel nicht nach. Er ging statt dessen nach München zurück, um bei Siegmund von Hausegger Partitur- und Direktionsstudien zu betreiben. 1910 wurde er Erster Dirigent der Münchener Konzertgesellschaft, welches Amt er aber trotz größter Erfolge wegen Differenzen mit dem Vorstand bereits 1911 wieder niederlegte. Im Mai 1911 dirigierte Siegel am Münchner Prinzregententheater die Erstaufführung von Hans Pfitzners „Der arme Heinrich“, welche Aufführung sich zu einem Triumph für Pfitzner gestaltete. Nach einer Italienreise siedelte Siegel 1912 nach Berlin über. Hier gab er mit dem Philharmonischen Orchester eine Reihe eigener Konzerte, die die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf den begabten Orchesterleiter lenkten. Daneben dirigierte er das Berliner Tonkünstlerinnen-Orchester (1912—14). 1914 wurde Siegel zum Dirigenten der musikalischen Akademie und des Musik-Vereins in Königsberg gewählt als Nachfolger Paul Scheinpflugs. Diese Tätigkeit wurde durch den Kriegsausbruch unterbrochen, da Siegel vom Dirigentenpult weg zu seinem Truppenteil fahren mußte. Zwei Jahre lang blieb er ausbildender Offizier beim 2. Garde-Regiment in Berlin. 1916 kehrte er nach Königsberg zurück und gründete dort ein feldgraues Orchester, mit dem er Symphoniekonzerte veranstaltete. 1917 verließ Siegel Königsberg aufs neue, ging 1918 als Opern-Dramaturg nach Mannheim, von wo er 1919 als städtischer Musikdirektor nach Krefeld berufen wurde. 1922 ernannte ihn die Stadt Krefeld in Anbetracht seiner außerordentlichen Verdienste um das Musikleben zum Generalmusikdirektor.



Dr. Rudolf Siegel.
Phot. Wanda von Debschitz-Kunowski, München.

Als schaffender Künstler besitzt Dr. Siegel längst einen Namen von Klang. Die allgemeine Aufmerksamkeit wurde zum ersten Male auf den jugendlichen Komponisten gerichtet, als im Sommer 1906 auf dem Tonkünstlerfest in Essen seine „Heroische Tondichtung“ mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Mit der Aufführung seiner komischen Oper „Herr Dandolo“ im Mai 1914 in Essen (Leitung Hermann Abendroth) rückte Siegel mit einem Schlag in die vorderste Reihe der lebenden Tondichter. Weitere Aufführungen dieser Oper in fast allen bedeutenden Städten Deutschlands folgten nach und unterstrichen den Erfolg der Essener Uraufführung. „Herr Dandolo“ ist als bedeutendste komische Oper seit Wagners Meistersingern anzusehen. Ihrer raschen und allgemeinen Verbreitung steht nur die große Schwierigkeit in der spielenden Beherrschung der verschiedenen Solorollen entgegen. Die Musik Siegels ist überaus fein geädert und vor allem in ihrer rhythmischen Struktur hochinteressant. Blitzartig beleuchtet sie mit dramatischen Schlaglichtern den Gang der Handlung. — An weiteren Werken Siegels seien erwähnt: die 1903 komponierte „heitere Ouvertüre“, der vielgesungene „Apostatenmarsch“ Op. 2 (Uraufführung in Stuttgart, Tonkünstlerfest 1908), ein Chor „Dem Vaterland“ Op. 6, Volkslieder für Orchester Op. 7, für Klavier dreihändig gesetzte Volkslieder Op. 5, Lieder, Klavierstücke u. a. m. Außerdem ist Siegel der Verfasser der Klavierauszüge zu Max von Schillings' Musikalischer Tragödie „Moloch“ und zu Humperdincks Märchenoper „Die Königskinder“. Schließlich sei noch der schriftstellerischen Tätigkeit Siegels gedacht, mit der er des öfteren in der Tagespresse zu den schwebenden Fragen des Musiklebens Stellung nahm.

Hermann Waltz.

Musik in Vierteltönen.

Alois Hába, der durch seine Kammermusikwerke streng moderner Observanz bekannte Schüler Franz Schrekers, hat den Versuch gemacht, ein Quartett unter Benutzung des Vierteltonsystems zu schreiben und mit der Aufführung — einmal im engeren Rahmen einer konzertmäßigen Veranstaltung der Staatlichen Hochschule, zum anderen im öffentlichen Konzert — ist die Frage nach der Bedeutung der Einführung von Vierteltönen in unser Musiksystem wieder einmal akut geworden.

Seit der Jahrhundertwende sind derartige Versuche ja öfter gemacht worden, ohne zunächst mehr als rein fachliches Interesse zu erwecken. Steins Kompositionen für Cello und Klavier ermöglichten nur dem einen Instrumentalteil eine weitergehende Differenzierung der Tonunterschiede, v. Möllendorfs Versuche am Tasteninstrument bedingten die Neukonstruktion eines Harmoniums, erschwerten also die Anwendung. Und hieran, an den technischen Schwierigkeiten, wird zunächst auch jeder neue, aufs Große gerichtete Versuch scheitern.

Weder mit den bisher üblichen Tasteninstrumenten, noch mit den Blasinstrumenten lassen sich die erforderlichen Töne in der gewünschten Weise hervorbringen, lediglich den Streichern ist die Möglichkeit gegeben, den tonlichen Ansprüchen genügen zu können.

Neben diese rein technische Seite tritt aber als viel wichtigeres, ja als entscheidendes Hemmnis für eine Einführung des neuen Systems die Einstellung unseres Ohres. Man kann — und die gegenwärtige Entwicklung beweist das hinreichend — wohl neue Zusammenklänge „einführen" (sit venia verbo); denen liegt ja doch immer das überlieferte Ganz- und Halbtonsystem zugrunde, das in seiner Wesenheit unangetastet bleibt und mit dessen Hilfe sich auch der Laie schließlich zurechtfindet. Anders gestaltet sich die Lage, wenn man jetzt den an sich geglückten Versuch macht, das System durch weitere Aufteilung der Tonschritte zu erweitern. Hier setzt die Möglichkeit der sinnlichen Wahrnehmung der Durchführung des theoretisch gefaßten Vorsatzes sehr bald Schranken. Zugegeben auch, daß die melodische Folge von Vierteltönen — einzeln vorgespielt — selbst vom ungeübten Ohre deutlich unterschieden wird. Solange wir aber noch unsere Volksmusik und auch unsere Kunstmusik auf dem latenten Bewußtsein eines festgefügten Intervall- und Harmoniesystems aufbauen, halte ich es für ausgeschlossen, daß alle diese hierfür als entscheidend nicht in Betracht kommenden Töne jemals als zwingend notwendig empfunden und darum anerkannt werden. Dazu kommt, als weitere Folge, daß eine solche Erweiterung der Tonskala unsere musikalischen Grundanschauungen aufheben und vom Hörer verlangen würde, ein grundsätzlich anderes System zu erfassen, ihn also letzten Endes zwingt, das als falsch zu betrachten, was ihm bisher als sicherer Führer diente. Es fehlt dem System die innere Notwendigkeit, die Sicherheit des klanglichen Aufbaus und damit die überzeugende Kraft.

Solchen schweren, psychologisch und in der Entwicklung unserer Musik begründeten Bedenken gegenüber bedeuten die akustisch wie theoretisch interessanten Klänge, das — unter Anerkennung des Systems — klare harmonische Bild nur eine musikalische Feinkost, die eben mehr durch ihre aparte Aufmachung als durch ihren wirklichen Gehalt erfreut. Um vieles mehr ist die Aufführung zu bewundern, die zwar ein gefährlich langes Studieren und Ueben erforderlich machte, dem Havemann-Quartett aber Gelegenheit zu einer Ruhmestat bot. Lothar Band.



Aachen. Zu den bisherigen drei Konzertreihen — acht städt. Konzerte, sechs städt. Kammermusikabende und mehr als ein Dutzend Volkssymphoniekonzerte — ist eine neue vierte Reihe gekommen: „vier Sonderkonzerte". Ob sie den Besuch der überlieferten Veranstaltungen aufweisen wird, bleibt abzuwarten; der Neunten Beethovens, der Kantate „Von deutscher Seele" Pfitzners und manches anderen Großwerkes wegen verdiente sie jedenfalls starken Besuch. In den acht städt. Konzerten erscheinen eine ganze Reihe Erstaufführungen (Werke von Rudi Stephan, A. Schönberg, J. Haas, W. Braunfels, H. Tiessen und Reznicek); uraufgeführt wird die III. Symphonie von Rich. Wetz. Ein besonderer Genuß verspricht Cornelius' „Barbier von Bagdad" zu werden. Das 1. Konzert brachte Reger, Mozart und Brahms. Regers „Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven", 86. Werk, machen das Mitgehen zunächst schwer und erschließen erst bei mehrmaligem Hören all ihre Vielartigkeit, packen dann aber desto mehr — auch ohne den für meinen Geschmack allzu „pomposo" gebrachten Tubaeinsatz des Themas in der achten Veränderung. Prof. Adolf Busch spielte Mozarts bekanntes A dur-Violinkonzert „schön", d. h. mit all der Süße und Anmut und auch der Tiefe, die Mozart eignet. Brahms' II. Symphonie beschloß den Reigen. Das 2. Konzert war Bruckner geweiht, wohl als Fortführung und — Verbesserung des Brahms-Bruckner-Festes vom vorigen Winter. Wenigstens stand die f moll-Messe diesmal in jeder Hinsicht auf bedeutender Höhe, ja kam der Vollkommenheit recht nahe. Der Chor, die Solisten und das Orchester taten unter Dr. Peter Raabes tief aus dem Werk schöpfender Leitung ihr Bestes. Daß Bruckners VI. Symphonie geteilte Meinungen hervorruft, wundert mich nun nicht mehr; von der religiösen Weihe, die alle anderen Symphonien des Meisters auszeichnet, findet sich in ihr kaum eine Spur. Da aber die Religiosität zum Wesentlichsten in Bruckner gehört, fehlt ihr darum etwas. Nichtsdestoweniger hat mir auch das Weltkind Bruckner sehr gefallen; das städt. Orchester ließ es an nichts fehlen, um ihm Glanz und Kraft zu verleihen. — Walter Gieseckings Einführung Neuer und Allerneuester unter den Klavierkomponisten habe ich leider nicht hören können. Doch soll — Reger am stärksten gewirkt haben! Verwunderlich?? Im 2. Kammermusikabend machte Helene Stoos (Lausanne) mit Liedern von Othmar Schoeck bekannt. Gegen die Stimme der jungen Sopranistin ist nichts Wichtiges einzuwenden, nur fehlt es dem Menschen noch an der Kraft der Durchsetzung. Othmar Schoecks Lieder haben alle ihr Besonderes; leider selten ein ganz und gar Gemußtes. Das Aachener Streichquartett spielte Smetanas „Aus meinem Leben" und ein Haydnsches Quartett charakteristisch und sauber. — Aus den Volkssymphoniekonzerten sind als Solisten die technisch und geistig hochstehende Elisabeth Knauth (Leipzig, Klavier) und die rassige Geigerin Josepha Kastert (Köln) hervorzuheben. Ein Abend war ganz dem Gedenken Felix Mendelssohn-Bartholdys gewidmet; vielleicht entschließt sich Dr. Raabe auch einmal zu einem Raff-Gedenkkonzert, wenn der Anlaß dazu auch schon einige Zeit zurückliegt. — Von der neuen Gesellschaft für Kirchenkonzerte habe ich schon gesondert berichtet. Am Totensonntag hat diese Gesellschaft in Gemeinschaft mit dem Bachverein ihr zweites, auch diesmal wieder überbesuchtes Konzert gegeben. Unter den Orgelwerken (Rud. Mauersberger) fand ich am bemerkenswertesten eine Kanzone und Tokkata in es moll von S. Karg-Elert. Kapellmeister Erich Orthmann (Cello) und W. Faßbender (Bariton) halfen dem ganzen durch ihre reife Künstlerschaft wahre Würde zu geben. — Schließlich sei noch angemerkt, daß sich unter der Leitung von Willi Weinberg ein Lehrergesangverein (gem. Chor) gebildet hat, über dessen erstes öffentliches Auftreten ich zu gegebener Zeit berichten werde. R. Zimmermann.

*

Essen. Die Fülle der Konzerte, die uns nach Einsicht der Prospekte wieder für diesen Konzertwinter bevorstand, sollte angesichts der Geldnot zu dem Glauben verleiten, daß ein einträglicher Erfolg in Frage zu setzen sei. Die Erfahrungen des letzten Winters aber ermutigten die Konzertgeber auch dieses Mal, ihre Veranstaltungen mit weit erhöhten Eintrittspreisen anzubieten — mit beispiellosem Erfolg, denn die Vormietekarten waren in kurzer Zeit ausverkauft. Dem Arbeitstrieb und Arbeitsmaß unserer Bevölkerung steht eben eine intensive Sehnsucht nach geistigen und Gefühlsgenüssen gegenüber, die ihre Befriedigung zumeist in den Konzertsälen sucht und findet. — Unser Fiedler stellt an die Spitze seiner von der Stadt veranstalteten zehn Symphoniekonzerte die Aufführung sämtlicher neun Symphonien von Bruckner. Mit virtuoser Gewandtheit leuchtete er in die Partitur der 1. Symphonie hinein, die uns den ungeheuren Klangsinn und die zukünftigen zyklopischen Ideen und Modulationen des immer mehr sich bahnbrechenden Meisters andeutete. Das allbeliebte Cellokonzert von Dvorak gab unserem neugewonnenen Solocellisten Bühling Gelegenheit, sich vorteilhaft einzuführen. Eine Rhapsodie über schwedische Lieder von Alfven breitete vor unseren Augen eine stimmungsvolle nordische Landschaft aus. Das Adolf-Busch-Quartett wartete mit einem Frühwerk Regers, dem selten gehörten A dur-Quartett auf, um die Hörer für die Neutönungen zu erziehen. Ob ihm dieses gelang? jedenfalls schienen die beiden nachfolgenden Quartette von Mozart und Schubert wie eine Erlösung zu wirken. Der Pauluschor unter der rührigen Leitung seines Dirigenten Helm verschaffte uns einen künstlerisch erfolgreichen Einblick in das musikalische Wunderland des 17. Jahrhunderts durch Vorführung nur H. Schützscher Werke, umrahmt von einem trefflichen einschlägigen Vortrag des Prof. Smend. Aus den beiden ersten Konzerten des Essener Musikvereins ragt hervor die Ausgrabung der Pastorale Acis und Galatea von Händel, die in ihrem flüssigen bel canto-Stil und den leicht dahintändelnden Floskeln mühelos und gerne von der Zuhörerschaft aufgenommen wurde, nicht zum letzten auch wegen der glänzenden choristischen Leistungen und der glücklichen Solobesetzung. Man merkt: das viele Hören moderner Musik befördert das Wachstum der Aufnahmefähigkeit vorzeitlicher Musik und damit die Aufnahmefreudigkeit, während die moderne Musik für sich nicht auf Gegenliebe rechnen kann. Prof. Josephson (Duisburg) bot uns mit seinem Madrigalchor Perlen des a cappella-Gesanges aus alter und neuer Zeit. Josephson hat es verstanden, die Einrichtung eines solchen Chores, die in anderen Städten vergeblich versucht wird, auf künstlerischer Höhe zu halten. Die Konzertinstitute haben deshalb die Pflicht, solche Bestrebungen wirksam zu unterstützen. — Man kann es wohl als Folge eines zu großen Zuhörerandranges bezeichnen, wenn man Stücke zur Aufführung zuläßt, die in den Rahmen eines großen Konzertsaales nicht hineingehören. So war der Vortrag einer Suite für Bratsche allein, von Reger, ein Mißgriff, der trotz der reichen Blumenspende für den trefflichen Solisten van Praag sich nicht verwischen ließ (3. Symphoniekonzert). Im wohltuenden Gegensatz dazu stand das vom Kosman-Quartett eingerichtete „Museumskonzert", das in den Räumen des zum Gemäldemuseum 2c. erhobenen Goldschmidt-Hauses abgehalten wurde. Hier erlebte man im Gefühl eines intimen Zirkels edelste „Kammer"-Musik, getragen von der vornehmen Kunst der Sängerin Stronk-Cappel und unsern einheimischen Künstlern Fiedler und Kosman. — Auch das Pianohaus Hilger wußte durch stimmungsvolle Inneneinrichtung seiner schönen Räume die asketischen Darbietungen von Pembaur aus Klavierstücken von Mozart und Schubert zu umrahmen. — Otto Helm brachte am Realgymnasium ein „Historisches Konzert", heitere Musik aus drei Jahrhunderten und Lieder zur Laute heraus, die sowohl bei den Schülern wie bei den zahlreich versammelten Zuhörern helle Begeisterung auslöste, so daß das Konzert wiederholt werden mußte. Ludwig Riemann.

*

Flensburg. Hier, im Norden Deutschlands, hart an der dänischen Grenze, wo das Publikum noch bis vor einigen Jahren fast ausschließlich auf Konzerte auswärtiger Solisten angewiesen war, hat sich in ganz kurzer Zeit ein reges musikalisches Leben entwickelt. Seit zwei Jahren steht an der Spitze des städtischen Orchesters Musikdirektor Viktor Wolfgang Schwarz, der frühere I. Kapellmeister am Stadttheater zu Danzig. Dank seiner zähen Energie und unermüdlichen Ausdauer gelang es ihm, trotz Widerständen vieler Art, in nur zwei

Jahren das Orchester so in die Höhe zu bringen, daß es jetzt ein unentbehrlicher Kulturfaktor nicht nur der Stadt Flensburg, sondern der ganzen Nordmark geworden ist. Direktor Schwarz' ausgesprochen künstlerischer Persönlichkeit, die seinen Leistungen den Stempel echtesten Musikantentums verleiht und die Darbietungen seines Orchesters zu künstlerischen Ereignissen gestaltet, gelang es, schnell einen Kreis von Anhängern zu finden, der sich immer mehr vergrößert und den Bestand des Orchesters trotz der unsicheren finanziellen Lage der Stadt gesichert erscheinen läßt. Durch die zielbewußte Zusammenstellung der Programme hat sich Musikdirektor Schwarz ein ihm mit Begeisterung folgendes Publikum erzogen, auf dessen Verständnis er auch bei den schwierigsten Darbietungen rechnen kann. In der Saison 1921/22 fanden 8 Abonnements-Symphoniekonzerte mit auswärtigen Solisten (Havemann, Feuermann, Kwast-Hodapp, Voigtländer u. a.) statt, in denen neben allen 9 Symphonien Beethovens Bruckners IV. und VII., Brahms' I. und III. Symphonie zu Gehör gebracht wurden. Außerdem fanden 30 Volkskonzerte mit leichterem Programm statt, für das Gros des Publikums berechnet. In diesem Jahr ist das Programm mehr auf die Moderne eingestellt. Es finden 10 Abonnements-Symphoniekonzerte statt, meistens mit Erstaufführungen für Flensburg (Strawinsky „Feuerwerk", Braunfels „Fantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz", Pfitzner, Mahler, Bruckner u. a.), außerdem die sehr beliebten Dienstags-Volkskonzerte. Als Solisten sind verpflichtet worden: Erdmann (Berlin), Wille (Dresden), Havemann (Berlin), Huttmann (Köln) u. a. Bei Ausgang der vorjährigen Konzertsaison wurde dem Orchester als I. Konzertmeister der Havemann-Schüler Karl Krämer verpflichtet, der einen großen Gewinn für das Orchester darstellt und dessen Probespiel und Erstauftreten mit dem Mendelssohn- und Beethoven-Konzert Aufsehen erregte. Karl Krämer leitet nun das neugegründete Flensburger Streichquartett, das in kommender Saison mit 6 Abonnementsabenden an die Oeffentlichkeit treten wird. Diesem Auftreten wird mit großer Spannung entgegengesehen, denn nach der Wertschätzung, deren sich der Leiter des Flensburger Streichquartettes beim Publikum erfreut und nach dem einmütigen über alles Lob und Tadel erhabenen Urteil der Presse über ihn als Künstler dürften die Leistungen seines Quartettes wohl alle Erwartungen weit übertreffen. Im Rahmen der Veranstaltungen des Flensburger Streichquartettes, das neben den Klassikern auch die neuen Slawen (Dvorak, Smetana, Tanejew) in sein Programm aufgenommen hat, finden auch 2 Bläserkammermusikabende statt. Somit steht dem Flensburger Publikum ein ungewöhnlich reichhaltiger, anregender und vielfach abwechslungsreicher Winter bevor.

*

Hannover. Die neue Opernspielzeit ist in jeder Beziehung so glücklich begonnen worden, daß ich wünschen will, daß noch recht viel künstlerisch gleichwertige Aufführungen in dieser Spielzeit geboten werden, damit auch über unsere Stadtgrenzen hinaus von unserer Oper wieder einmal besser berichtet werden kann, als es in den letzten Jahren der Fall war. Anläßlich der 450. Aufführung von Webers „Freischütz" hatte Intendant Willy Grunwald eine völlige Neueinstudierung und szenische Neugestaltung vorgenommen. Nicht nur szenisch war mit dem alten Opernschlendrian, der sich in dieser Oper ganz besonders breit gemacht hatte, aufgeräumt, auch die Darsteller haben sich in einer Weise den neuen Intentionen Grunwalds angepaßt, daß man hoffen darf, vielleicht in dieser Spielzeit den Erfolg der künstlerischen Arbeit Grunwalds sich auswirken zu sehen. Die wesentlichen Elemente der Oper, das Romantische und das Volkstümliche, wurden von der Regie einheitlich und geschlossen zur Darstellung gebracht. Der Darstellung der Romantik auf der Bühne war der pathetische, übertrieben theatralische Ton genommen, der sich seit langer Zeit auf der Opernbühne eingeschlichen hat. In ausgezeichneter Weise wurde von allen Künstlern die ihnen von Grunwald gestellte Aufgabe gelöst, eine sinnfällige Behandlung des Dialogs, der Arien und Chorszenen zu bringen. Geradezu überraschend natürlich bewegten sich die Darsteller sowohl vom Solo- wie Chorpersonal, und es war erfreulich, festzustellen, mit welch ersichtlicher Liebe alle Mitwirkenden sich der neuen Aufgabe, natürlich zu sein, unterzogen hatten. Die neuen Bühnenbilder (Heinz Porep) waren von hervorragend schöner Wirkung. Gleich im ersten Waldbild war die Nähe der Wolfsschlucht durch sinngemäßen Hintergrund angedeutet. Sehr hübsch waren die beiden Zimmer. Von großartiger Wirkung war die neue Gestaltung der Wolfsschluchtszenen. Im Gegensatz zu dem Realismus der früheren Aufführungen, der bei dem Zuschauer meistens stille Heiterkeit erweckte, wurde hier der vorgeschriebene Spuk durch Licht- und Farbeneffekte und durch Projektionsbilder ersetzt, die an gespenstischer Wirkung nichts zu wünschen übrig ließen. Ich halte diese Idee, die Spukerscheinungen als Gebilde der überreizten Phantasie durch Lichteffekte erscheinen zu lassen, für ganz ausgezeichnet und in der Wirkung trefflich gelungen. (Diese Aufführung ist es wert, von auswärtigen Bühnen aufgegriffen zu werden.) Von den Solisten wurde unter der umsichtigen musikalischen Leitung Arno Grans Gutes geboten. Die Herren Wissiak und Stenitzer-Perron und die Damen Luise Schmidt-Gronau und Mathilde Schuh sind mit besonderer Anerkennung zu nennen. Richard Ohlekopf.

*

Leipzig. (Bittners „Bergsee".) Es war nicht eigentlich eine Uraufführung; denn das Werk ist schon 1911 in Wien gegeben worden. Die Abänderungen, die der Komponist inzwischen an dem Musikdrama vollzogen hat, sind nicht beträchtlich. In Leipzig lagerte das Werk schon seit vor dem Kriege; wiederholt legte man es zurück. Es hat zunächst seine szenischen Schwierigkeiten: es ist nicht leicht, einen Bergsee glaubhaft auf die Bühne zu bringen, der tosend und kra end in die Tiefe stürzen soll, wenn die ihn umhegenden Balken der Seeklause plötzlich durch Menschenhand geöffnet werden. Weiterhin werden hohe Anforderungen an die Sänger gestellt; die Chöre müssen stimmlich gut fundiert sein und dramatisches Leben entwickeln. — Der Schluß des Werkes enttäuscht, weil er nach Kampf und Sieg und betontem Heimats- und Volksgefühl plötzlich müde Entsagung predigt und in Untergangsstimmung ausklingt. Der Dichter Bittner hat diesen Schluß ersünstelt, und das ist schade. Denn im „Bergsee" sind gesunde und kraftvolle Ansätze zu einer wirklichen Volksoper, so etwa, wie sie der junge Verdi hinreißend aus der Geschichte seines Heimatlandes schöpfte. Wie in „Tiefland" ist die Freiheit der Berge der bedrückten Enge des niederen Landes gegenübergestellt. Und die Menschen, kraftvolle Bergbauern, sollen in Joch und Tribut durch den Salzburger Erzbischof gezwängt werden. Da empört sich das Bergvolk. Die Bergbauern besiegen die Kriegsknechte des Kirchenfürsten. Aber sie setzen ihnen weit in die Ebene nach. Das wird ihnen zum Verderben gereichen. Sie verlassen ihre Scholle und der Bergsee wird die Abtrünnigen mit den Feinden vernichten. Neben dem Symbolischen und mit ihm verquickt, läuft die Liebesgeschichte zwischen Jörg und Gundula. Sie bleibt konstruierte Literatur. Gundula hat den ungeliebten Fischer vom Bergsee, der als ein Fremder aus dem Tale heraufkam, auf des Vaters Wunsch heiraten müssen. Er fällt im Kampfe; sie ist frei und möchte den wiederkehrenden Jörg zum Manne. Der hat sich in der Fremde und beim Erzbischof die hundert Taler zur Erwerbung der Fischereigerechtsame am Bergsee schwer verdienen müssen. Er trauert, daß Gundula, deren Sein ganz und gar mit dem See verwoben ist, die Frau eines andern ward. Aber er begeht ganz unmögliche Dinge, als sie nun frei geworden ist. Er bekommt Gewissensbisse, daß er den Erzbischöflichen gegen seinen Treuschwur fortgelaufen ist; er begeht einen zweiten Treubruch gegen seine Bauern, wenn er den gefangenen feindlichen Feldhauptmann, der ihm zur Bewachung übergeben war, losbindet. Er weist die liebeflehende Gundula entschieden zurück, und er stürzt ins Tal um hier den erlösenden Tod zu suchen. Gundula aber öffnet die Schleusen des Sees und springt — auch etwas übereilt — in die herausbrechenden Fluten. Nein, nein — Herr Oberlandesgerichtsrat Bittner — das alles ist nicht so recht glaubhaft! Solch philosophierende, grüblerische Bergbauern gibt es nicht, sofern sie jung und gesund und verliebt sind! Die Psychologie hat Ihnen da einen Streich gespielt! An vielem der Musik Bittners kann man seine Freude haben, wenn sie im ganzen auch nicht auf der Höhe des später geschriebenen „Höllisch Gold" steht. Aber sie hat Kraft, ohne künstlich aufgepeitschtes Pathos, schöne melodische Linienführung und einen echt dramatischen Zug. Diese gesund und ehrlich empfundene Musik stellt so manche Sensationsoper mit ihren tausend glitzernden aber falschen Brillanten in den Schatten. Der „Bergsee" konnte in Leipzig über einen sehr schönen, echten Erfolg quittieren. Möge er von längerer Dauer sein! Um der ehrlichen Kunst willen! Die Aufführung selbst war der Schwierigkeiten größtenteils Herr geworden. Max Hofmüller, unser neuer Opernspielleiter, scheint straffe Zucht in die Chöre bringen zu wollen und auch zu können: so lebendig haben sie seit langem nicht agiert. Als Gundula leistete in Spiel und Gesang Hervorragendes unsere Emmy Streng, der der neue Tenor, Brohs-Cordes, nicht das Wasser reichen konnte. Das Orchester unter Prof. Lohse hatte einen vorzüglichen Tag. Der anwesende Dichterkomponist wurde oft gerufen. Curt M. Franke.

*

Stralsund. Wie früher, so kann auch nach Beendigung der letzten Spielzeit Stralsund auf eine erfreuliche Zahl von künstlerischen Darbietungen auf dem Gebiete der Musik zurückblicken. Der Konzert-Verein, der seit einer Reihe von Jahren es sich zur Aufgabe gemacht hat, erlesene Künstler für Stralsund zu gewinnen, hatte mit seinen vier Abonnementskonzerten wiederum starken Erfolg. Beim ersten Konzert im Oktober hörten wir von der Altistin Hetta von Schmidt aus Schwerin die Gesellenlieder von Mahler, von Fritz Dettmann (Berlin) am Klavier Rachmaninoff, Skriabine, Grieg und Liszt. Im November brachte Kammersänger v. Raatz-Brockmann (Bariton), von Lena Wolde begleitet, Lieder der Altitaliener Caccini, Caldara, Carissimi, ferner Beethoven, Schumann, Wolf und Löwe. Für das nicht zu gewinnende Klingler-Quartett gelang es für Februar einmal die Berthsche Madrigal-Vereinigung zu verpflichten, und im letzten Konzert bedeuteten die Geigenleistungen des Wunderknaben Boris Schwarz keinen Rückschritt. Boris spielte von seinem Vater Joseph Schwarz am Flügel begleitet u. a. das Konzert g moll von Vivaldi, die Spanische Symphonie von Lalo und die Zigeunerweisen von Sarasate mit starker künstlerischer Intuition. Von den beiden hiesigen Gesangvereinen brachte der unter Leitung von Rudolf Looks stehende Oratorienverein das Schumannsche Faust-Oratorium recht beachtenswert im Stadttheater zur Aufführung, wobei eine Kraft wie Kammersänger Alfred Kase (Leipzig) einen besonderen Anteil am Erfolg hatte. Aber auch Thyra von Ladiges (Lübeck) in der Sopranpartie sowie zwei hiesige Kräfte, Kammersänger Max Ebhardt und Gesanglehrer York Barthel, bewährten ihr Können. Der Welksche Singverein brachte in gleichfalls lobenswerter Weise Schuberts Häuslichen Krieg mit Hedwig Geisler (Berlin), Fred Drissen (Berlin) und Max Ebhardt (Stralsund). Auch konnten wir, wie wohl alljährlich, Robert Kothe begrüßen, der sein Programm durch die neuen Zwiegesänge erfreulich

bereichert hat. Uebrigens erwächst in Ernst Duis, der uns in einem Lautenabend bedeutend aufhorchen ließ, ein nicht zu unterschätzender Künstler gleicher Art. Daß bei diesem immerhin schon reichen Angebot an musikalisch-künstlerischen Veranstaltungen auch das neue, schmucke Stadttheater bei seinen Opern- und Konzertaufführungen starken Besuch hatte, ist für Stralsund ein erfreuliches Zeichen. Allerdings waren es auch die Ersten, die Direktor Walter Steinert für diese Aufführungen gewonnen hatte: Elise von Catopol und Hans Batteux für Traviata, Theodor Scheidl und Batteux für Rigoletto, Rud. Laubenthal für ein Wagner-Konzert unter der Leitung des Kapellmeisters Karl Röhren aus Halle und einen weiteren Lieder- und Arienabend, den Röhren am Flügel begleitete. Die weitere Besetzung dieser Opern bestritt Steinert mit seinem eigenen Personal, wobei besonders Marga Belger-Rückauf in Rigoletto und auch in einer späteren Aufführung als Traviata auffiel, ebenso wie Mili von Canova als Magdalena und später als Agathe im Freischütz. In dieser Freischütz-Aufführung sangen zwei Gäste aus Lübeck, List und Schubert, die Rollen des Max und des Kaspar. Für einen „Siegfried" wurden sämtliche Rollen mit Gästen aus Lübeck und Rostock besetzt, die musikalische Leitung hatte Karl Röhren. Mit „Cavalleria Rusticana" und „Bajazzo" als Gesamtgastspiel der Rostocker Oper (außer dem Orchester) unter Leitung des Rostocker Kapellmeisters Fritz Mechlenburg erreichten die Opernaufführungen ihr Ende. Bei sämtlichen Opernaufführungen, von denen die drei ersten der hiesige Theaterkapellmeister R. F. Adolfi dirigierte, mußte es auffallen, wie tapfer sich das Orchester unseres Theaters hielt, das sonst nur Operette, wenn allerdings zum Teil auch gute Operette, zu spielen hatte. So bedeuteten — aus der Reihe der Operetten — Aufführungen von Künneckes „Vetter aus Dingsda" sowie der „Postmeisterin" und später noch der „Spitzenkönigin" künstlerisch abgerundetere Leistungen — an sich für eine gute Operette sogar Musterleistungen — gegenüber den als Ganzes natürlich sehr anerkennenswerten Opernaufführungen, bei denen aber die Gäste immer mehr oder weniger die Hauptsache blieben. Von Symphoniekonzerten im Theater, mit denen uns in den vorigen Wintern Kapellmeister Eugen Fenyves in regelmäßigen Abständen erfreuen konnte, durften wir diesmal infolge der starken Belastung des Orchesters nur eins hören, das zudem durch seine ungünstige Lage unmittelbar vor Weihnachten keinen starken Besuch hatte trotz des Gastgeigers Przemlav von der Staatsoper. Aber in der Sauberkeit und Feinheit seiner Durchführung offenbarte Fenyves doch wieder seine musikalisch-künstlerische Natur. So ist man in der alten Hansestadt am Sund während des Winters, was die Pflege guter Musik betrifft, nicht müßig gewesen. Hoffen wir künstlerisch in jeder Beziehung bei uns auf den Weg bergan.

Curt Meißner.

*

Ulm. Das Bedürfnis der Gegenwart erfassend, weitete sich die Liedertafel, bisher mehr oder weniger eng abgeschlossen, zur allgemeinen Konzertgesellschaft, dem Konzertbund Ulm-Oberschwaben. Mit Dank kann man feststellen, daß die Stadtverwaltung die Kulturnotwendigkeit, das Konzertleben in zeitgemäße Bahnen zu lenken, erkennt und ihrer Pflicht der Musik gegenüber sich lebhaft bewußt ist. Darum nahm sie an der Gründung des Konzertbundes regen Anteil und war vor allem bemüht, in Musikdirektor Fritz Hayn einen zuverlässigen künstlerischen Leiter und im Stadttheaterorchester, das in diesem Jahr wertvolle Neubesetzungen und Erweiterungen erfuhr, ein leistungsfähiges Orchester zu bekommen. Wir wünschen dem Konzertbund, daß es ihm gelinge, Ausübende und Hörer zu einem lebensfähigen Organismus zu verschmelzen, dem sich alle Gesellschaftsschichten immer vollzähliger eingliedern. Eröffnet wurde die Konzertreihe durch ein Symphoniekonzert des verstärkten Stadttheaterorchesters. Musikdirektor Hayn hätte keinen glücklicheren Griff tun können, als mit Werken von Wagner und Liszt vor die große Hörergemeinde des Konzertbundes zu treten. Ein zweites Symphoniekonzert brachte Beethoven. Für die erkrankte Olga Blomé (Stuttgart) war im ersten Symphoniekonzert Gretel Stückgold (München) eingesprungen, die die im Programm vorgesehenen 3 Wagnerschen Gedichte für eine Frauenstimme sang, „Isoldens Liebestod" dagegen durch 5 Lieder mit Klavier von Frau Reiff-Sartorius ersetzte, wodurch die Einheitlichkeit des Konzerts bedauerlicherweise zerstört wurde. Die Art der Darbietung fand wärmste Zustimmung. Das Beethoven-Konzert konnte programmgemäß abgewickelt werden, obwohl an Stelle von Felix Berber dessen Schülerin Milly Wildner im Konzertsaal erschien. Sie spielte das Beethovensche Violinkonzert so ausgezeichnet, daß es sichtlich tiefen Eindruck auf die Hörer machte. Wie sehr Musikdirektor Hayn bei der Programmfestsetzung erkennt, wessen die Gesellschaft heutiger Zeit bedarf, bewies er mit der Wahl der „Jahreszeiten" von Haydn, die in ihrer Volkstümlichkeit im edelsten Sinne und ihrem reichen Naturempfinden auch vom heutigen Hörer erlebt zu werden vermögen und zu einem Gesundbrunnen für die Gegenwart werden können. Die zweimalige, von Fritz Hayn trefflich geleitete Aufführung durch die Liedertafel und den Verein für klassische Kirchenmusik mit Luise Lobstein-Wirz (Sopran), Erich Jarischek (Tenor), Dr. Rolf Ligniez (Baßbariton) als Solisten und dem durch das Liedertafelorchester verstärkten Stadttheaterorchester fand den Saalbau jedesmal dicht gefüllt. Als Chor- und Orchesterdirigent zeigte Fritz Hayn, daß ihm Haydn mehr zu sagen weiß als den meisten Dirigenten, daß er aber auch problematischen Naturen mit vollem Verständnis entgegentritt. Seinen Willen weiß er in klarer, von jeder Nervosität freien Stabführung Musikern und Sängern mitzuteilen. Den Solisten ist er als Pianist und Orchesterdirigent ein hochgeschätzter Begleiter. Die Ulmer zeigen sich den Darbietungen des Konzertbundes gegenüber sehr aufnahmefreudig, so daß auch von seiten der Hörer ein lebenspendendes Weiterbestehen des Konzertbundes gesichert ist und die Hoffnung berechtigt ist, daß in Ulm die Musik mehr und mehr Angelegenheit der Allgemeinheit wird. — Ein ausgereiftes Künstlertum trat uns in Walter Giesekings Klavierabend entgegen. Wenn jemand imstande ist, uns die Impressionisten nahezubringen, so ist es Gieseking, der nicht nur jede Technik spielerisch beherrscht, sondern dem auch feinster Formen- und Klangsinn und inniges gesundes Empfinden eigen ist, der wohl jeden Hörer wunschlos läßt. — Die kleine Zahl der Konzertbundskonzerte wird erweitert durch die kammermusikalischen Darbietungen in unserem Stadttheater, das mit seinem Orchester am Konzertbund beteiligt ist. Konzertmeister Heppes hat schon im letzten Winter die Tüchtigsten des Streichorchesters zu einem Quartett zusammengestellt, um in immer gereifterem Zusammenspiel zu bieten: Mozart: Streichquartett F dur, Trio Es dur; Beethoven: Streichquartett; Schubert: Streichquartett Op. 29; Hugo Wolf: „Italienische Serenade" als Quartett; Max Reger: Trio Op. 77 b; Arnold Schönberg: „Verklärte Nacht"; Sextett. — Spielzeit 1922/23: Schumann: Streichquartett Op. 41, Klavierquintett Op. 44; Beethoven: Trio Op. 97; Dvorak: Streichquartett C dur; Tschaikowsky: Streichquartette Op. 11 und 30; Brahms: Streichsextett Op. 18. Konzertmeister Heppes' hinreißendes feingebildetes Künstlertum zieht seine Mitspieler Karl Unger, Georg Reichenstetter und Joseph Banholzer immer mehr in den Bann, so daß wir ein beseeltes und den Hörer beseelendes Kammermusizieren haben, das für Ulms Musikleben einen großen Gewinn bedeutet. Als Sologeiger bewies Heppes mit Violinsonaten von Beethoven und Schumann, der Suite in a moll von Reger, der Violinsonate von R. Strauß nicht nur saubere, glänzende Technik, sondern auch durch und durch künstlerisches, temperamentvolles Empfinden und eminente Gestaltungskraft. Die Begleitung der Beethovenschen Violinsonaten hat Prof. Schmid-Lindner übernommen. Daß dieser vornehme, hervorragende Münchner Pianist beim Vortrag des Rondos „Die Wut um den verlorenen Groschen" von 18jährigen Redaktionslehrlingen zensiert (!) und ihm von diesen ungenügende Herausheburg der verschiedenen Phasen, Ueberhastung, Uebersteigerung und zu harter Anschlag zur Last gelegt wurde, wird ihn am weiteren Konzertieren in Ulm wohl nicht hindern! — Aufklärende Einleitungsworte sollen bei den Morgenfeiern die Aufnahmefähigkeit der Hörer steigern und Erkenntnisse schaffen helfen. Durch Erziehen der Hörer zum musikalischen Miterleben arbeiten die Morgenfeiern dem Konzertbund in die Hände.

Füßinger.

*

Weimar. Das Nationaltheater befand sich in einem merkwürdigen Uebergangsstadium. Seit dem Abgang Carl Leonhards war es ohne I. Kapellmeister. Nach langem Zögern und Suchen hat man Prüwer aus Breslau verpflichtet. Dem Institut war das Fehlen einer Musikerpersönlichkeit als I. Dirigenten von starkem Nachteil. Prüwers Dirigentenleistung, frei von jeder Pose, überhaupt jeder Aeußerlichkeit, eine Leistung, die das Resultat einer meisterhaften Einstudierung darstellte, voll Temperament und Lebenswärme, machte einen so faszinierenden Eindruck auf die Zuhörer, daß diese mit ihrem Beifall nicht enden wollten. Daß inzwischen hier fleißig gearbeitet wurde, bewies die von Ernst Latzko sorgfältig einstudierte Oper von Hugo Wolf „Der Corregidor", die hier als Erstaufführung in Szene ging und besonders in gesanglicher Hinsicht sehr befriedigte, während das Orchester Delikatesse und Feinheit vermissen ließ; das Fehlen dynamischer Schattierungen ließ die vielen lyrischen und stellenweise auch dramatischen Schönheiten nicht zu voller Geltung kommen, die der geniale Liederkomponist so verschwenderisch über dieses so schöne Werk ausgebreitet hat. Daß man uns mit diesem Werk überhaupt bekannt gemacht hat, verdient rückhaltlose Anerkennung und ich bin überzeugt, daß der Reichtum dieser Partitur nicht eindruckslos an den Hörern vorübergezogen ist. Im Konzertsaal gab es in diesem Jahr eine Sensation. Man führte Arnold Schönbergs „Pierre Lunaire" auf, und zwar dank der Initiative des der neuzeitlichen Kunst sehr zugetanen Sortimenters Wollbrück, der eine ganze Anzahl auswärtiger Kräfte dafür herangeholt hatte, unter Leitung des Musikdirektors Schultz-Dornburg aus Bochum. Auch hier ergab sich dasselbe Bild wie damals bei der Aufführung der 5 Orchesterstücke. Viele waren begeistert, andere taten so, manche lachten sogar und der Kritiker der Tageszeitung sprach unverhohlen von der Musik eines Irrsinnigen. Ich bin der Meinung, daß hier wie überall das Publikum das letzte Wort haben wird. Zudem wird es ja die Zeit lehren, ob diese Kunst, die organisch auf kein Vorbild zurückgreift, wie es in der Kunstgeschichte sonst der Fall ist, lebensfähig sein wird. Pianistisch gab es diesmal etwas nicht Alltägliches in dem Abend des hier bereits sehr geschätzten Viktor v. Frankenberg und wenn nicht alles täuscht, so wird sich dieser sympathische Klavierspieler, bei dessen ersten Tatten man sofort im Klaren ist, daß hier ein Vollblutmusiker am Klavier sitzt, bald hier eine Gemeinde erspielt haben. Frankenberg gehört zu denen, die nur um der Musik willen musizieren, sein Spiel, frei von irgendwelchen Mätzchen, ernst und gediegen, ist sowohl technisch wie geistig von so hoher Kultur, daß man ihm mit Andacht und der Teilnahme zuhören kann, die er selbst innerlich mitbringt. Zu einem sehr interessanten Abend lud die hiesige sehr talentierte Geigerin Hilde Elgers ein. Da gab es Leckerbissen seltener Art, die in ihrer herzerfrischenden Naivität und ihrem musikalischen Reichtum

von pikantem Reiz waren, zumal sie von einem Kammerorchester — Schüler und Schülerinnen der staatlichen Musikschule — begleitet wurden, das unter Leitung des Gatten und Lehrers der Geigerin dynamisch Vortreffliches leistete. Es waren Werke von Vivaldi, Bach, Schubert usw., die der sympathischen Geigerin Gelegenheit gaben, ihr schönes Können zu vollster Geltung zu bringen. Vollwertiges und Außergewöhnliches gab in jeder Beziehung der älteste Sohn unseres allseitig so hochgeschätzten Geigenlehrers Edmund Kötscher. Im Verein mit dem Unterzeichneten gab es Werke von Bach, Mozart und Wieniawski, die dem trefflichen Hans Kötscher Gelegenheit gaben, sein gediegenes Können zu eindringlichster Geltung zu bringen. Noch einer der letzten Schüler Joachims machte er nicht nur diesem, sondern auch seinem Vater Ehre, dessen bedeutende pädagogische Fähigkeiten von Joachim restlos anerkannt wurden. Selma vom Scheidt, die hier immer noch Unvergessene, brachte diesmal einen für die Zukunft sehr vielversprechenden Tenor mit, der ihrer Ausbildungskunst ein glänzendes Zeugnis ausstellt. Wenn nicht alles täuscht, wird dieser stimmlich so reich begabte Hermann Kaufmann sehr bald von sich reden machen, vorausgesetzt, daß er musikalisch sich weiter zu bilden, Energie genug aufweisen wird. Einen sehr interessanten Abend veranstalteten ferner Dr. Joachim Hans Moser und Frl. Wirsberg, beide sangen Goethe-Lieder in der Vertonung verschiedener Komponisten mit viel Geschmack und künstlerischem Instinkt. Sowohl die Anordnung des Programms, wie die Vortragsart der Ausführenden machten beim Publikum einen sehr gediegenen Eindruck, der durch die einleitenden Worte Dr. Mosers noch erhöht wurde. Gustav Lewin.

Kurze Musikberichte

Aachen. Am 11. Januar wurde die III. Symphonie von Richard Wetz uraufgeführt; und zwar mit großem Erfolge. Nur wer die Zurückhaltung des Aacheners gegenüber neuer Musik kennt, weiß dieses ungewohnt starke Aussichherausgehen richtig zu würdigen. Es erklärt sich aus dem Charakter des uraufgeführten Werkes, den man kurz als reif und edel bezeichnen kann. Weder jugendlicher Ueberschwang noch krasse Mißklänge sprachen aus dieser Musik, sondern männlicher Ernst und edles Maß. Wetz weiß noch Melodien zu erfinden und durch Melodie zu sagen, was er sagen will. Dabei zeugte die Durcharbeitung aller Sätze von dem hohen kontrapunktischen Können des Komponisten. Nicht allein dadurch, sondern auch durch die Verwertung der Themen, die Instrumentation, die mehr lyrische als dramatische Kraft des Werkes steht Wetz mit dieser Symphonie in der Nähe Anton Bruckners. Jedenfalls bedeutet sie eine wertvolle Bereicherung der neuen Symphonieliteratur und verdient es, gedruckt und vielerorts gespielt zu werden. — Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe hatte sich mit großer Liebe in die Partitur versenkt und mit unserem prachtvollen Städtischen Orchester eine vollendete Aufführung bewerkstelligt. R. Z.

*

Berlin. Ein neues Requiem für Männerchor von H. Kaun brachte die „Berliner Liedertafel" zu erfolgreicher Uraufführung. Aus Worten der Schrift hat der Komponist einen äußerst wirkungsvollen Text zusammengestellt, der ganz aus der gegenwärtigen Lage des deutschen Volkes geschaffen ist. „Herr, siehe an unsere Schmach! Gedenke wie es uns geht! Unser Erbe ist den Fremden zuteil worden und unsere Häuser den Ausländern." So fleht der erste Teil um Errettung aus Not und Bedrängnis; ihm antwortet der zweite mit dem Hinweis auf Gottes Hilfe. „Jesus, meine Zuversicht" trösten helle Knaben- und Frauenstimmen als Cantus firmus über einem mächtigen Fugenbau. Durch Einbeziehung dieser Stimmen und eines sehr dankbaren Altsolos gewinnt das Werk Farbe und frischen Klang. Chor und Orchester sind in dem kaum länger als eine Stunde dauernden Werk ausdrucksvoll und mit allen modernen Mitteln behandelt. Die melodischen Gedanken enthielten eine tief innerliche Empfindung, die ebenfalls durch Zeitumstände angeregt ist und hier zum Ausdruck kommt. Diese überzeugende Kraft des Werkes war der Anlaß für den stürmischen Beifall, den die Aufführung fand. L. B.

*

Berlin. (Eine Propaganda für jüdisch-nationale Musik.) Die „Gesellschaft für jüdische Musik" in Moskau entsendet ihre Apostel nach Deutschland, um hier, besonders in Berlin, durch Wort und Ton für die Anerkennung einer modernen und zugleich national-jüdischen Musik zu werben. Das bedeutet eine Verkennung der gegebenen Tatsachen. Entweder ist die Musik jüdisch-national, d. h. sie benutzt die in keineswegs untadeliger Ueberlieferung überkommenen Gesangsmelismen, dann hindert dies Material eine Verarbeitung im modernen Sinne etwa zu instrumentalen Quartettsätzen, Suiten u. dgl. Ursprünglich lediglich für Gesang bestimmt, gestatten die engen Tonbewegungen auch heute noch keine Verwendung beim Aufbau irgendwelcher Instrumentalform. Oder aber diese neue jüdische Musik ist modern, dann muß sie sich vom Tempelgesang trennen und an die abendländische melodische Struktur anschließen. In dem gestellten Problem jedenfalls schließt das eine das andere aus. — Wie die vorgeführten Beispiele zeigten, hat man sich im allgemeinen von der national-jüdischen Melodiebildung abgewendet und benutzt munter russische Melismen, die nur in der Kadenzierung an die sakralen Gesänge anschließen. Variationen für Streichquartett über Originalthemen jüdischer Gesänge wirkten farblos und nichtssagend. Wenn die unternehmungslustige Moskauer Gesellschaft erwartet, daß die von ihr gepflegte Spezies neben der deutschen und übrigen europäischen Musik Weltruhm erlangen werde, so dürften sich die Herrschaften hiermit in einem erheblichen Irrtum befinden. Immerhin — ein Zeichen der Zeit. Lothar Band.

*

Bochum. Das Dezembersonderkonzert der städtischen musikalischen Veranstaltungen war jungen Talenten aus der Stuttgarter Schule gewidmet. Zu Beginn des Abends spielte Heinrich Busch, der jüngste unter den vielgerühmten Brüdern, ein Schüler Pauers, mit technischer Sauberkeit und elastischem Anschlag Fritz Kriegers Variationen über die Volksmelodie „Ade, nun zur guten Nacht". In seinem eigenen Liederkreis schwang sich ein fein besaitetes Gemüt, das schon durch die Auswahl der Dichtungen großen Geschmack bekundete, musizierfreudig in köstlichen lyrischen Stimmungen aus. Die Gedankenwelt der aus kultivierter Technik geborenen Poesie war überzeugungskräftig und der innere Gefühlsstrom stark. Daß Busch insonderheit eine feine Ader für sakrale Musik besitzt, beleuchteten die vier Eingangsweisen: „Ein Kindelein, so löbelich", „Frohlocket und jauchzet", „Es steht ein Thron", „Gloria deo". Filigranarbeit mochte endlich das sonnige Kinderliedchen „Barfüß'ge Kinder" bergen. Rose Landes (Stuttgart), die die Lieder erstmalig zum Vortrag brachte, sang mit innigem Nachempfinden, klarer Aussprache und feingesponnenem, biegsamem Ton. H. Busch begleitete mit Verständnis und Delikatesse. Rudolf Peters' (gleichfalls ein Schüler Prof. Pauers) Sonate für Cello und Klavier, eine an Brahms' Sprache gemahnende hochwertige Tondichtung, die mit starkem, eigenwilligem Temperament flüssig geschrieben wurde, fand in dem Komponisten und Hermann Busch zwei tüchtige Interpreten. Der Erfolg war groß. Max Voigt.

*

Düsseldorf. Im 6. Orchesterkonzert gelangte die III. Symphonie (c moll) von E. v. Fielitz zur Uraufführung. Das Werk machte keinen überstarken Eindruck. In den traditionellen Ausdrucksmitteln sich bewegend, mangelt ihm die konfliktreiche Gegensätzlichkeit. Gut gebauten Themen fehlt die keimhaft sich entfaltende Energie zu schöpferischer Ausgestaltung und architektonisch-symphonischer Behandlung. Im zweiten Satz ergießt sich ein warmgetönter Strom, motivisch reich gegliedert, allzu sehr über Orgelpunkten in die Breite. Auch dem letzten Satz haftet eine aus musikalischem Mittelgut nur selten emporragende Gleichförmigkeit an, der Panzners anteilsame Wiedergabe mit gepeitschtem Stringendo ein wirkungsvolles Schlußlicht aufsteckte. Darauf dürfte ein Hauptteil des Erfolges zurückzuführen sein. Der Autor mußte sich mehrmals zeigen. E. S.

*

Duisburg. Generalmusikdirektor Paul Scheinpflug hat für die kommenden Duisburger städtischen Konzerte ein Programm zusammengestellt, das der modernen Tonkunst einen breiten Spielraum gewährt und den Komponisten Gelegenheit zu persönlicher Mitwirkung gibt. Besondere Bedeutung wird eine Uraufführung von Sibelius, eine Reger-Gedächtnisfeier, sowie die Erstaufführung der symphonischen Fantasie „Meergruß" und des Erntefestes aus der Oper „Moloch" von M. v. Schillings gewinnen. Als Abschluß ist im Juni eine Pfitzner-Woche geplant, welche u. a. die Kantate „Von deutscher Seele" (Dirigent P. Scheinpflug) und im Stadttheater unter Dr. S. Schmitts Regie und Kapellmeister Paul Drachs Leitung den „Palestrina" bringt. M. B.

*

Eisenach. Das Collegium musicum der Bach-Stadt Eisenach brachte unter der künstlerischen Leitung seines rührigen Direktors Conrad Freyse, eines tüchtigen Bach-Kenners, zum ersten Male eine geschlossene Aufführung der Kunst der Fuge des Meisters. Die Fugen wurden mit verteilten Rollen entweder am Klavier oder vom Streichquartett vermittelt. Abgeschlossen wurde mit dem Choral, den Bach kurz vor seinem Tode diktiert hat (Wenn wir in höchsten Nöten sein). Freyse geleitete die Darbietungen mit fachkundigen Erläuterungen; obgleich die Veranstaltung 2½ Stunden beanspruchte, waren die Zuhörer doch bis zum Schluß gefesselt. Bemerkenswert ist, daß an dem Eisenacher Collegium musicum nicht nur eine Reihe Berufskünstler, sondern auch — wie es in früherer Zeit war — viele tüchtige Dilettanten teilnehmen. Es handelt sich also um nichts Geringeres als um Beeinflussung des häuslichen Musizierens durch Aufführungen bester Musik. ur.

*

Freiburg i. B. Hier fand in einem dem Schaffen des Komponisten Franz Philipp gewidmeten Abend die Uraufführung einer Folge von a cappella-Chören: „Unserer lieben Frau" (Op. 15) statt. Das Werk bedeutet in seiner neue Wege gehenden Eigenart eine wertvolle Bereicherung der a cappella-Chorliteratur und fand begeisterte Aufnahme.

*

Jena. Der Lyzealchor (Fr. Merseberg) veranstaltete am 1. und 2. Advent in der Garnisonkirche Weihnachtskantatenabende, in denen Bachs d moll-Orgeltokkata, Hirschs Weihnachtskantate, Regers Violinarie aus Op. 103 und Regers Choralkantate „Vom Himmel hoch" erfolgreich aufgeführt wurden. Solisten waren: Hildegard Heymer aus Weimar, eine junge Altistin von künstlerischer Begabung, Johanna Obenaus aus Jena, ein klarer Sopran, Gertrude Ilse Tilsen und Margarete Kappelmann aus Erfurt, temperamentvolle Violinistinnen, und Prof. Eickemeyer, der die Orgel meisterte.

Rottenburg. Der Domchor hat hier unter seinem zielbewußten Domchordirektor Ottenwälder die G dur-Messe Schuberts zu einer außerordentlich eindrucksvollen Wiedergabe gebracht.

*

Schwabach. Der protestantische Kirchenchor führte unter Leitung von Prof. Karl Wüst Mozarts Requiem auf. Chor, Soli und Orchester gaben ihr Bestes. An die städtische Kinderhilfe konnten 22 000 Mk. abgeliefert werden. Mit diesem neuen Wohltätigkeitskonzert hat sich der Chor ein bleibendes Denkmal gesetzt.

Kunst und Künstler

— In den unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein stehenden Konzerten des „Vereins der Musikfreunde" und des Oratorienvereins in Kiel gelangen in diesem Winter neben Bekanntem folgende größere und neuere Werke zur Aufführung: Beethovens Missa solemnis und IX. Symphonie, A. Bruckners VII. Symphonie, Brahms' Requiem, Schicksalslied, Nänie und Altrhapsodie, Max Regers Hiller-Variationen und Die Nonnen, Rudi Stephans Musik für Orchester, Joseph Haas' symphonische Suite Tag und Nacht, H. Wetzlers Ouvertüre Wie es euch gefällt, Strawinskys Orchesterfantasie Feuerwerk, E. Bohnkes Symphonische Ouvertüre, H. Pfitzners Kantate Von deutscher Seele, G. v. Keußlers Oratorium Die Mutter und Symphonie An den Tod.

— Der Richard-Wagner-Verein Darmstadt, der dank der Treue seiner zahlreichen Mitglieder durch alle Not der Zeitverhältnisse durchzukommen hofft, hat sein 33. Vereinsjahr mit einem Mitgliederstande von 914 Personen beschlossen. Für sein neues Vereinsjahr wurden verpflichtet zu Liederabenden: Johanna Hesse (Dresden), Marga v. Rogalinska-Dann (Saarbrücken), Paula Werner-Jensen (Berlin) und Alexis af Enehjelm; zu einem Klavierabend Caroline Lankhout (Amsterdam); zu Violinabenden Steffi Koschate und Otto Drumm. Für Kammermusikabende sind in Aussicht genommen Sophie Schmidt-Illing (Sopran) und Ernst Schmidt (Violine) von Bayreuth, sowie das Darmstädter Bläserquintett mit Joseph Rosenstock (Klavier), das Havemann-Quartett von Berlin und das Stuttgarter Streichquartett. Hugo Wolf wird mit seinem vollständigen „Italienischen Liederbuch" zu Worte kommen, zu dessen Aufführung sich Helene Stooß, Karl Rehfuß (Bariton) und Willy Salomon (Klavier) von Frankfurt a. M. zusammengetan haben.

— Mitte Januar fand an der Flämischen Oper in Antwerpen die bedeutungsvolle Aufführung einer modernen deutschen Oper in flämischer Sprache statt, die erste nach dem Kriege! „Die tote Stadt" von E. W. Korngold hatte, wie die belgischen Zeitungen berichten, einen selbst von modernen einheimischen Opern noch nie erzielten Erfolg.

— Der Rheinische Madrigalchor hat auf einer Konzertreise durch Süddeutschland große Erfolge gehabt, so daß er für das nächste Jahr wieder verpflichtet wurde.

— Eine Gesamtausgabe der Kinderlieder Armin Knabs wird Ende März bei Breitkopf & Härtel in Leipzig herauskommen. Die dichterischen Unterlagen sind zumeist alte Volksliederreime aus Des Knaben Wunderhorn und anderen Sammlungen. (Den Aufruf zur Zeichnung auf die Subskriptionsausgabe konnten wir leider infolge zu späten Eintreffens nicht mehr vor dem Schlußtermin veröffentlichen. D. Schriftl.)

— Hermann Grabners „Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach" für großes Orchester hat Dr. Hermann M. Poppen in Heidelberg im 5. Städt. Symphoniekonzert zur süddeutschen Erstaufführung gebracht. Das Werk ist auch von Franz Schalk für Wien angenommen worden.

— Walter Giesekings Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott ist auch in Darmstadt durch das Darmstädter Bläserquintett im Rahmen des dortigen Richard-Wagner-Vereins erfolgreich aufgeführt worden.

— In seinem zweiten Berliner Klavierabend brachte Pepito Arriola die drei Bilder aus Alt-Aegypten, „Pharaonenland", Op. 86 von Walter Niemann mit großem Erfolg zur Uraufführung. Ein neues Werk desselben Komponisten, Op. 87, Suite für Klavier, wird von Ignaz Friedmann auf seiner Gastspielreise durch Amerika gespielt werden, insbesondere das Rigaudon, das infolge des besonderen Anklanges in allen Konzerten demnächst in einer besonderen Ausgabe bei N. Simrock erscheint.

— Emil Bohnke ist als Erster Kapellmeister für das Leipziger Symphonie-Orchester verpflichtet worden.

— Die Kölner Mezzosopranistin Tiny Debüser, bekannt durch ihre Konzertreisen mit Hans Pfitzner, sang vor kurzem in Koburg, Heilbronn, Pforzheim, Berlin und Prag, an letzteren Orten Paul Hindemiths Kammerzyklus „Die junge Magd", den sie im Sommer beim Musikfest in Donaueschingen aus der Taufe gehoben, außerdem in Aschaffenburg und Mannheim neue Lieder von Joseph Haas, überall von Publikum und Presse gleichermaßen gefeiert.

— Lotte Leonard ist auf Grund ihrer großen Erfolge für Februar zu neuen Konzerten in Amsterdam und anderen holländischen Städten verpflichtet worden.

— Valentin Ludwig, der gesuchte Berliner Tenor, hatte in den letzten Wochen wiederum bedeutende Erfolge zu verzeichnen und rettete durch sein sicheres Einspringen zum Danke der Konzertgeber und des Publikums manche Aufführung, u. a. in Dresden („Franziskus" von Tinel unter Prof. Hösl), in Braunschweig („Lied von der Erde" von Mahler unter Generalmusikdirektor Pohlig) und Hildesheim („Eichendorff-Lieder" von H. Wolf mit Prof. Max v. Pauer am Flügel).

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— „Don Gil mit den grünen Hosen", eine komische Oper von Karl Futterer, kam in Freiburg i. B. zur Uraufführung.

— In Köln wird Robert Müller-Hartmanns Musik zu Büchners „Leonce und Lena" zur Uraufführung kommen.

— Hermann Noetzels „Meister Guido" wird seine Schweizer Erstaufführung in Zürich erleben.

Konzertwerke.

— Eine Sinfonietta in F dur für 10 Instrumente von A. Weweler ist durch die Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsopernkapelle uraufgeführt worden.

— Durch das Berliner Symphonische Orchester (Camillo Hildebrandt) kam Anfang Januar eine „Neue symphonische Musik" für Orchester von A. M. Schnabel zur Uraufführung.

— Ebenfalls durch das Berliner Symphonische Orchester kam unter Leitung Seeber van der Floes eine Symphonie von Kai Senstius zur Uraufführung.

— Eine klangschöne Sonate von H. Knött wurde in Wien von R. Fitzner aus der Taufe gehoben.

— In Berlin findet durch den Geiger Georg Kulenkampff-Post und den Pianisten Theo Mackeben die Erstaufführung einer neuen Sonate für Violine und Klavier, Op. 18, des durch die Aufführungen seiner „Symphonischen Variationen" für großes Orchester, Op. 19, in Köln (Gürzenich) und Chemnitz bekannt gewordenen Komponisten Jules v. Wertheim statt.

Schluß des Blattes am 25. Januar. Ausgabe dieses Heftes am 15. Februar, des nächsten Heftes am 1. März.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 11

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich (freibleibend): in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn Mk. 1100.—, nach der Schweiz 4 Franken, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung entsprechend dem Schweizer Frankenpreis. Einzelheft Mk. 400.—, nach dem Ausland besonderer Preis. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und durch die Postämter im Inland. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich Mk. 1340.—, nach Ungarn Mk. 1550.—, nach der Schweiz 4 Franken 40 Cts. einschl. Versandgebühr vierteljährlich, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung. Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Deutscher Opernspielplan?

Von Paul Marsop.

Gleich barbarisch ist es, Wagner in französischer oder italienischer, Rossini und Verdi, Auber und Bizet in deutscher Verfälschung aufzuführen. Denn auch denkbar beste entsprechende Uebertragungen aus dem Germanischen ins Romanische und umgekehrt — die vorhandenen sind fast alle absolut schlecht — müßten als gröbliche Entstellungen angesehen werden, hätten nur einen äußerst bescheidenen, relativen Wert. „Traduttore — Traditore", der Uebersetzer ist ein Verräter, sagt zutreffend der Italiener. Für den Nicht-Oberflächlichen steht und fällt Wagner mit seiner scharf ausgemeißelten, nur durch die eindringliche oft ehern harte deutsche Sprache zur Geltung zu bringenden Deklamation. In einer Stunde, da alle Schleier von seinen Augen fielen, schrieb der Bayreuther Meister an Mathilde Wesendonck: „Ich glaube nicht an meine Oper im Französischen. Alles was ich dafür tue, ist gegen die innere Stimme, die ich nur mit Leichtsinn und Gewalt betäuben kann. Ich glaube weder an einen französischen Tannhäuser, noch an einen französischen Lohengrin, geschweige denn an einen französischen Tristan. Alle meine Schritte hierfür bleiben auch ungesegnet . . . ." Setzt man im Italienischen für „Siegfried" „Sigfrido" ein, wobei sich die Betonung verschiebt, das „do" aber als dummes Anhängsel nachklappt, verwandelt man, gezwungenermaßen, den charakteristischen „Wurm" (Fafner) in den ledernen zweisilbigen „drago", so geht der Rhythmus, gehen Klarheit und Wahrheit, Tiefe und Schönheit des musikalischen Ausdrucks zum Teufel.

Ein Gegenstück: lasse ich in Verdis „Falstaff" statt des köstlichen, das zeremoniöse Sichverneigen lautlich wundervoll malenden „reverenza" die schwerfällige Phrase „meine Ehrfurcht" mit dem dicken Konsonantenschlusse singen, so schlage ich das zierliche sich dem italienischen Wort anschmiegende Tonmotiv roh zu Boden. Ein unerhört geniales Werk wie der „Barbier von Sevilla" ist in jedem Takt dem Genius des vokalgesättigten hesperischen Idioms zugeeignet. Sein sprudelnder, aufschäumender Witz verflüchtigt, seine Grazie versteift sich, wenn die Oper deutsch hergerichtet wird. Sei es auch, daß ein einheimischer Kapellmeister von beweglicher Phantasie und federndem Handgelenk, wie Ernst Schuch es war, die Darstellung mit aller Sorgsamkeit vorbereitet, mit frischer Laune beflügelt: er wird, er muß einen Pseudo-Rossini auf die Bretter stellen.

Nicht anders steht es um die italienischen Opern Mozarts: um „Don Giovanni", die „Nozze di Figaro", „Cosi fan tutte". Der Deutsche Bühnenverein, der einen Wettbewerb für die bestgelungene Uebersetzung des „Don Giovanni" ausschrieb, kommt mir vor wie einer, der den Erfinder der Quadratur des Zirkels mit einem Preise bedenken will. Jeden, der sich mit irgendwelcher „Verdeutschung" der Registerarie Leporellos, dieses unglaublichen Glanzstückes der Buffo-Literatur, zufrieden gibt, erklär' ich für unheilbar unmusikalisch, für einen, der von „seinem" Mozart auch nicht die blassesten Ahnung hat! Da ist nicht ein Komma zu verrücken, falls nicht die wunderwürdige Harmonie von Singstimme und Orchester vernichtet werden soll. Gegenprobe: versucht doch einmal vom Herrlichsten des in die deutsche Sprache hineingedichteten Mozart der „Entführung" oder der „Zauberflöte" einen Abschnitt ins Italienische, ins Französische zu übertragen: etwa Belmontes „O wie ängstlich", oder Paminos: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön": Ihr werdet kläglich Schiffbruch leiden! Es hilft nichts, die italienisch geschriebenen Meisterwerke des großen Salzburgers sind allein recht wiederzugeben so wie sie komponiert wurden: als nicht nur aus der italienischen Sprache sondern auch aus der italienisch-süddeutschen Kultur vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts geboren. Und mit italienischem Temperament gesättigt[1].

Auf dieses Temperament kommt es nicht zum wenigsten an. Das Temperament eines Verdi kann nur wiedergespiegelt werden durch verwandtes darstellerisches Temperament. Herzlich wenig wäre also damit gewonnen, daß wir unsere Bühnenkünstler in italienischen Opern italienisch, in französischen französisch singen ließen. Wobei ich gar nicht in Anschlag bringe, daß die Anlage für eine auch nur leidlich einwandfreie italienische Aussprache diesseit der Alpen außerordentlich selten zu finden ist und daß die besondere französische oder italienische Gesangstechnik nur von dem bewältigt werden kann, der Französisch oder Italienisch als Muttersprache redet. Gegen diesen Satz zeugen die starken Erfolge des Russen Baklanoff keineswegs. Sein vielgerühmter „Rigoletto" hat eben doch kein südländisches Blut in den Adern, ist vielmehr Produkt des auf den verschiedensten Gebieten erstaunliche Täuschungen erzielenden slavisch-asiatischen Nachahmungstalentes.

Was nun? Ein arger Lärm erhob sich, als ich vor zwei Jahrzehnten in einer Flugschrift, „Der Kern der Wagnerfrage" betitelt, die Forderung aufstellte, auf einen ganz oder fast ganz aus deutschen Werken zusammenzusetzenden Opernspielplan hinzusteuern. Wie denn? Von den heißgeliebten wälschen Schleckereien lassen? Sich nicht Woche für Woche an den gedunsenen oder parfümierten Nichtigkeiten Mascagnis, Leoncavallos, Puccinis erlaben dürfen? Nimmermehr! Mit Verlaub: die „Cavalleria rusticana" ist eine Karikatur Verdis, die verdeutschte „Cavalleria" wiederum eine Karikatur der italienischen. Der deutsche Durchschnitts-Theaterbesucher erfreut sich also am Zerrbild eines Zerrbildes. Auch schwant ihm nichts davon, daß der ihm vorgeführte Max („Freischütz"), Florestan („Fidelio"), Lohengrin heute wie ehedem gerade zur Not die äußeren Umrisse dieser Gestalten ausfüllt. Die Kritik, die ihn darüber aufklären könnte und möchte, darf das nur in wenigen Tageszeitungen und nicht in allen Zeitschriften tun, da die maßgebenden geschäftlichen Direktoren so mancher Blätter auch mit schlechten Theaterleitern gern Freundschaft halten und diese Theaterleiter nichts gedruckt zu sehen wünschen, was, wie sie fürchten, den Besuch ihrer Häuser zu schädigen imstande wäre. Sie darf nicht rund und nett heraussagen, daß Niemand, also auch nicht der Sänger, zugleich dreien Herren mit gleicher Liebe dienen kann, zumal wenn er beim besten Willen nicht in der Lage ist, die ihm von zweien, vom Franzosen und vom Italiener gegebenen Weisungen überhaupt zu verstehen, daß wir demnach, vierzig Jahre nach dem Tode Wagners, auf unserer Opernbühne noch immer nicht zu einem einheitlichen deutschen Darstellungsstil gelangten, weil es auch den begabtesten, intelligentesten Künstler

[1] Anmerkung. Felix Mottl hatte für 1913 Aufführungen des „Don Giovanni" und der „Nozze" im Münchner Residenztheater mit von ihm zu Mailand auszuwählenden Sängern geplant. Sein vorzeitiges tragisches Ende vereitelte das Vorhaben.

verwirrt, wenn er an einem Abend unter dem Einfluß eines altbayreuthisch fühlenden Kapellmeisters dem Deutsch-Dramatischen näher rückt, am nächsten sich durch einen auf französische Nasenlaute und Konversationsfertigkeiten zugeschnittenen Dialog mühsam, linkisch zu winden hat, am übernächsten mit grausamlichen Gesichterschneiden und Schreien das ihm weltenferne, unbegreifliche italienische Pathos zu bemeistern sucht.

Der Grundfehler liegt in der wahnwitzigen Häufung der Opernvorstellungen, in dem grotesken Irrtum, daß die Oper Alltagsdarbietung, Alltagskost sein könne. Versteift man sich darauf, daß ein Opernpersonal das ganze Jahr hindurch an einer Stätte und manchenorts gar Abend für Abend — wenige Ferienwochen abgerechnet — Vorstellungen geben müsse, so bleibt freilich in Ansehung der mäßigen Zahl heute brauchbarer, bühnengerechter deutscher musikdramatischer Werke nichts übrig als im Spielplan Einheimisches und Ausländisches bunt durcheinanderzustopfen. Besagter Irrtum wäre bei Fortbestand der monarchischen Staatsform und bei einem für das Vaterland siegreichen Ausgang des Krieges auch den Hoftheatern in Bälde verhängnisvoll geworden. Was geschieht jedoch im Zeichen der angeblich demokratischen Republik, inmitten der ungeheuren wirtschaftlichen Nöte der Gegenwart? Der Opern-Dampfbetrieb, der nur ganz ausnahmsweise eine Aufführung ausreifen läßt, wird gegen früher noch erhöht, ins Fieberhafte gesteigert, um ein Luxusinstitut — denn das ist die von einer Stadt durchgehaltene Jahresoper — noch eine Weile zu galvanisieren. Die „Städte“, will sagen die Gesamtheit der über Nacht reichgewordenen, der jetzt auskömmlich verdienenden und — der kulturell zuhöchst stehenden, heute verarmten Steuerzahler unterfeuern den Hexenkessel mit vielen Millionen, damit sich der Schieber und der ungelernte Maurerlehrling vergnügen [1]. Man greift sich an die Stirne und fragt sich, ob man nicht in einem riesigen Narrenhause lebe. Ginge es nach Vernunft, so wären unsere großen Bühnenhäuser eher heute als morgen zu sperren und so lange geschlossen zu halten, bis Deutschland wirtschaftlich wieder frei ein- und ausatmen kann. Dann aber hätte man das gesamte Theaterwesen von Grund aus neu aufzubauen. Als wahrhaften Volksbildungs-Organismus. Was die Schauspieler, die Musiker inzwischen anfangen sollen? Sich, so gut es ginge, mit Ersatzbeschäftigung, Ersatzerwerb helfen — wie sich Hunderttausende von braven Soldaten und Offizieren, die bei der Heimkehr vom Felde ihre Arbeitsplätze durch Andere besetzt fanden, aus eigener Kraft geholfen haben. Den Ausschlag gibt das Wohl der Gesamtheit.

Der Opernapparat wurde einst an italienischen Fürstenhöfen für besondere Festlichkeiten zusammengestellt, längstens auf die Dauer einiger Wochen. Als jene zahlreichen kleinen Hofhaltungen allmälig eingingen, bildete sich im Lande, das doch Opern schier in gleicher Fülle wie Orangen und Mandeln hervorbringt, der Begriff, die Einrichtung der „Stagione“ aus: es wurden für Aufführungsperioden von vierzehn Tagen bis allenfalls einigen Monaten Sängervereinigungen gebildet, die den Florentinern oder Sienesen mit drei, vier vortrefflich studierten Werken genug taten, jede Darbietung mehrmals wiederholend. Während eines vierzigjährigen eingehenden Studiums der italienischen Szene erlebte ich fast nie, kaum je auch in kleinen Nestern, eine derart überhudelte oder verschlampte Wiedergabe eines Musikdramas, wie sie bei uns an der Tagesordnung ist. Und stets erfreute, sofern es auf heimatlicher Erde Gewachsenes galt, die Ausprägung des einheitlich nationalen Darstellungsstiles, wogegen sich, wenn man es mit einem deutschen oder französischen Werk versuchte, alsbald Verkünsteltes, Geschraubtes zeigte, einem widerspenstigen Naturell abgezwungene Akzente und Posen Bild und Illusion zerrissen. Hätten wir uns nicht darauf einen Vers zu machen?

Für Deutschland verheißt eine gedeihliche Lösung der Frage das Städtebund-Theater, das, am zweckmäßigsten mit Schauspielern und Sängern im Verhältnis von zwei zu eins ausgestattet, jedem ihm angeschlossenen Gemeinwesen eine größere Zahl von Schauspiel-, eine geringere von Opernvorstellungen sichert. Der Opernspielplan solcher Verbandsbühnen hätte gleicherweise nur wenige, bis ins Kleinste liebevoll vorbereitete Werke zu umfassen. Selbstverständlich deutsche. Der deutsche Sänger würde also, anstatt sich an einer Stelle mit einem wüsten Rollenmischmasch, nur zu oft erfolglos, herumzuschlagen, auf mehreren der betreffenden Gruppe zugehörenden Szenen endlich eine einheitliche Durchbildung erreichen, der deutsche Stil streng folgerecht ausgebaut werden können. Und so würde sich aus der politischen und wirtschaftlichen Zwangslage etwas künstlerisch Heilvolles, volkserzieherisch Bedeutsames entwickeln! Deshalb bräuchte man sich gegen das originale, werthaltige Schaffen der Romanen nicht abzuriegeln, nicht den guten deutschen Universalismus, will sagen Lust und Befähigung, das gehaltvolle Fremde dem bodenständig Starken zu assimilieren, verkümmern zu lassen. Vorläufig heißt es allerdings, sich auf sich selbst zu besinnen, moralisch zu genesen, die Achtung des nicht vom Haß verblendeten und in Vorurteilen befangenen Ausländers just durch männlich ruhige Betonung des Nationalen zurückzugewinnen und, was das vom Geldlich-Materiellen Bedingte anlangt, sich mit dem Notwendigsten zu bescheiden. Hellt sich später der Himmel für uns auf, zieht dann, nach und nach, wieder eine allgemeine Volkswohlhabenheit bei uns ein, so mögen wir tüchtige italienische und französische Operntruppen zu uns laden — wie auch wir den südlichen und westlichen Nachbarn eine über oberflächliches Kennenlernen hinausgehende Fühlungnahme mit den Werken Webers, Wagners und der eigenkräftigen Wagner-Nachfolge nicht durch Einzelbesuche unserer Künstler, sondern nur durch Gesamtgastspiele tadellos ausgerundeter Ensembles vermitteln können.

Doch räumen wir mit dem Unsinn und Unfug der „übersetzten“, der aus den Gelenken gerissenen Oper auf! Verwechselt nicht berechtigtes, naturgemäßes nationales Streben mit nationalistischem, chauvinistischem Phrasengeklingel! Für den, der Augen hat, zu sehen, Ohren zu hören, gehen jetzt durch die ganze ernst zu nehmende Welt Wunsch und Wille, zu den Quellen zu steigen, den geschäftigen Mittler, den Literaturmakler auszuschalten, die Stimmen der führenden Geister aller Völker unabgedämpft und ohne entstellenden Beiklang zu vernehmen. Vielleicht ist die Zeit nicht mehr fern, da man es mit Unbehagen empfinden wird, daß selbst ein Schlegel seinen Shakespeare keineswegs ausschöpft, daß man den Lebensnerv Molières, des gewandtesten Virtuosen der Antithese, unterbindet, wenn man ihn von seinem Alexandriner scheidet, eine Zeit, in der sich auch die ganz Unmusikalischen darüber klar werden, daß jeder Versuch, den erhabenen Genius Calderons einzudeutschen, ein Majestätsverbrechen ist.

[1] Anmerkung. Auch den Monats- oder Wochenbeitrag bei den Volksbühnen-Genossenschaften, Theatergemeinden und ähnlichen Vereinigungen vermag der verelendete und trotzdem den Staat geistig noch zusammenhaltende Mittelständler nur mehr ausnahmsweise zu bezahlen. Jene ihrerzeit unter anderen sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen ins Leben gerufenen Einrichtungen bedürfen, wenn anders sie ihr Fortbestehen nicht nur finanziell sondern auch moralisch rechtfertigen sollen, einer gründlichen Umgestaltung.

Hermann Götz und Mannheim.

(Mit drei ungedruckten Briefen des Tondichters.)

Von Robert Hernried (Mannheim).

Wenn wir den Lebenslauf namhafter Tonkünstler verfolgen, so zeigt sich uns bei der überwiegenden Mehrzahl derselben das gleiche Bild: Der Kampf um das tägliche Brot, der Widerstreit zwischen ihrem künstlerisch-fortschrittlichen Wollen und dem Beharrungsvermögen des Publikums. Manche nahmen im ersten Anlauf gar viele Hindernisse, um erst gegen das Ende ihres Lebens verdiente Anerkennung zu finden, die meisten aber ringen sich mühsam aus dem Dunkel der Verborgenheit an das Licht der öffentlichen Anerkennung empor. Wenige Tondichter von Bedeutung aber gab es, bei denen Frau Sorge schon in frühester Jugend den Lebensweg in solcher Weise beschattete, wie bei Hermann Götz. Denn nicht die materielle Not war es, die ihn umkrallt hielt, nein, der Todesengel war von frühester Jugend an stets um ihn.

Götz, der 1840 in Königsberg geboren war, hatte ein böses Lungenleiden schon im zarten Alter überfallen und nur dem glücklichen Umstand, daß er schon im Alter von 23 Jahren durch Reinecke ein „Amt" erhielt (er wurde Organist in Winterthur) und so in stiller, halb ländlicher Zurückgezogenheit wirken durfte, ist es zu danken, daß sein Leben die schmale Spanne von 36 Jahren dauerte, ist es zu danken, daß er Werke schaffen durfte, die seinen Namen als Tondichter in alle Welt hinaustrugen und ihm für alle Zeiten einen ehrenvollen Platz in der deutschen Musikgeschichte sichern.

Und doch hätten die äußerlich geregelten Lebensumstände sowie die unerhörte Willenskraft des Tondichters, der den Tod, der oft mit der Hippe dräuend winkte, stets von dannen scheuchte, nicht genügt, das schwankende Lebenslicht des feinsinnigen Musikers und Menschen so lange zu erhalten, wäre ihm nicht ein Engel zur Seite gestanden: seine Frau Laura, geb. Wirth. Sie, die sich mit Aufbietung aller Willenskraft selbst zu seiner Gattin machte, als Götz, seines schweren Leidens wegen, auf die lange ersehnte Verbindung verzichten wollte, hat in trüben Tagen und bangen Nächten über ihn gewacht, ihn aufopfernd gepflegt und ihn wieder und wieder dem Tode entrissen. Und, das Schönste an dieser Musikersfrau, auch sie stellte das Werk des Künstlers über das körperliche Leben. Sie wachte über die Werke und war so in edelstem Sinne die Gefährtin ihres Mannes. Aber nicht von Laura Götz soll hier gesprochen werden, so sehr dies Thema reizt[1], sondern über ihres Gatten Beziehungen zum Mannheimer Hoftheater, das seinen Ruhm begründete. Im selben Jahre, da Götz seine zukünftige Frau kennen lernte, machte er auch die Bekanntschaft des Schweizer Dichters J. V. Widmann. Bald wurde vertrauteste Freundschaft daraus. Und schon im Jahre darauf hatte Widmann in Götz den Plan zu einer „Parzival"-Oper angeregt, der allerdings scheiterte. Der Wunsch, eine Oper zu schreiben, blieb aber in dem Tondichter ebenso lebendig wie in Widmann der Wunsch, dem Freunde zu helfen und beider lebhafte Beschäftigung mit Shakespeares Werken gab diesem Plan einen festen Untergrund. Am 18. März 1868 bereits sandte Widmann an Götz die erste Szene und das Szenarium zu „Der Widerspenstigen Zähmung". Ein echter Künstler und Freund, hatte er Götz jede Umgestaltung seines Entwurfes freigestellt, und so kam es, daß mehr als ein Drittel der Verse der Oper von Götz stammen, dem der Freund in brüderlicher Hingabe den Text großmütig schenkte.

Von Widmann, dem Dichter und Pfarrer, am 22. September 1868 mit Laura Wirth getraut, beginnt Götz kurz nach der Hochzeit mit der Vertonung. Der dritte Akt wird merkwürdigerweise vorauskomponiert, und so flott geht die Arbeit von statten, daß sie in kaum zwei Monaten vollendet ist. Die Geburt eines Töchterleins, der Umzug nach Zürich und wiederholte Anfänge von Bluthusten, die Götz kaum zu überstehen glaubte, bringen Unterbrechungen in die tondichterische Arbeit. Und doch liegt die Partitur der „Widerspenstigen" bereits im Jahre 1872, der Klavierauszug im März 1873 fertig vor. Am 11. Februar 1873 findet, von Götzens Freund Hegar betrieben, die Erstaufführung der Ouvertüre zu „Der Widerspenstigen Zähmung" in Zürich statt, über die Götz, damals selbst Kritiker, in reizend bescheidener Weise in seinem Blatte berichtete.

Brahms und Bülow, beide hatten Anteil an der Entstehung bezw. Fertigstellung des Werkes. Ersterer als leuchtendes und geliebtes Vorbild Götzens, Bülow durch sein günstiges Urteil über die ihm vorgespielten Teile der Partitur. Und nun ging es an das Suchen einer Kunststätte, die dem Sehnen des Tondichters Erfüllung bringen sollte. Nachdem Götz sein neu erworbenes Häuschen bezogen, kam die längst schon geplante Reise zu seinen Königsberger Verwandten zur Ausführung. Sie sollte ihm Gelegenheit bieten, durch Besuche bei namhaften Dirigenten für sein Werk zu werben. In Karlsruhe bei Levi war kein Erfolg zu erzielen und nach kurzem Besuche in Baden-Baden traf Götz am 3. Juli 1873 in Mannheim ein, wo Ernst Frank, damals erst 26 Jahre alt, als Erster Hofkapellmeister wirkte. Dieser gute Musiker erkannte sofort den Wert von Götzens Musik und empfahl das Werk dem einflußreichen Mitglied des Mannheimer Hoftheaterkomitees August Scipio zur Annahme. Der Beschluß des Komitees ist in den Akten des Nationaltheaters in folgender Weise vermerkt[1]:

Beschluß.

1. Schreiben an

Herrn Hermann Götz, Tonkünstler

in Hottingen

bei Zürich, Schweiz.

Hiemit machen wir Ihnen die ergebene Mittheilung, daß wir von Ihrer vieraktigen Oper „Der Widerspänstigen Zähmung" mit besonderem Interesse Kenntniß genommen haben und geneigt sind, zum Zwecke der baldigen Darstellung dieses Werkes auf unserer



Hermann Götz.

Bühne das Aufführungsrecht nebst einem Exemplar der Partitur und des Klavierauszugs gegen ein festes, einmoliges Honorar von Ihnen zu erwerben.

Indem wir Sie um gefällige nähere Bezeichnung dieses Honorars ersuchen, geben wir Ihnen gleichzeitig die Nachricht, daß wir infolge Ihres unserem Kapellmeister Herrn Frank kundgegebenen Wunsches den Klavierauszug heute an Ihre werthe Adresse haben abgehen lassen.

Mannheim, den 27. Januar 1873.

frei.

Mit vorzüglicher Hochachtung

(Drei Handzeichen, in der Mitte das des Schreibers „S" (= Scipio, Respizient des Hoftheater-Comites.)

2. Der Klavierauszug besonders verpackt, mit fl. 20 versichert, franco gegen Schein per Fahrpost abzusenden.

(Handzeichen:) S. R.[2]

Götzens Glückseligkeit über die Annahme und sein ganzer Idealismus geht aus seinem, hier zum ersten Male veröffentlichten Antwortbrief hervor:

An das Großherzoglich Badische
Hoftheater Comité
in
Mannheim.

Hochgeehrte Herren!

In Erwiderung Ihres geehrten Schreibens vom 27ten Decbr 73 gestatten Sie mir zunächst, Ihnen meine Freude auszudrücken, daß

[1] Eine wundervolle Charakterisierung nicht nur des Tonsetzers, sondern auch seiner edeln Frau bot Dr. Eduard Kreuzhage in seinem bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen Werk: „Hermann Götz, sein Leben und seine Werke". D. Verf.

[1] Dem Intendanten des Nationaltheaters in Mannheim, Herrn Dr. Adolf Kraetzer, sowie Herrn Intendantursekretär Walter gebührt der Dank des Verfassers für ihre Unterstützung bei Aushebung der hier erstmalig veröffentlichten Dokumente.

[2] R. = Rumpel, Mitglied des Hoftheater-Comités. D. Verf.

meine Oper auf Ihrer, durch hundertjährige, ruhmreiche Vergangenheit ausgezeichneten Bühne zum ersten Male vor das Publikum treten soll; Sie geben mir dadurch die fröhliche Zuversicht, daß Ihr Entschluß mir und meinem Werke zum Glück ausschlagen, und auch Ihnen zur Freude gereichen wird. —

Was Ihre Anfrage wegen des festen, einmaligen Honorars für das Aufführungsrecht Ihrer Oper an Ihrer Bühne betrifft, so glaube ich die Bitte an Sie richten zu dürfen, mir eine ähnliche Summe zu bewilligen, wie Sie es bei Opernnovitäten von der Art der meinigen auch sonst zu thun pflegen. Sei es mir erlaubt, etwa an Fr. Holstein's Haideschacht zu erinnern, eine Oper, welche neben großer Verschiedenheit auch manche Analogien mit der meinigen bietet, und deren Aufführungsrecht, wie ich höre, erst kürzlich von Ihnen erworben wurde. Zugleich muß ich Sie freilich dringend bitten, von der Erstellung einer Abschrift von Klavierauszug und Partitur auf meine Kosten Umgang nehmen zu wollen, und diese Kopien, wenn irgend möglich, nach den Ihnen von mir zur Verfügung gestellten Exemplaren Ihrerseits anfertigen zu lassen. Meinerseits könnte ich diese Abschriften nur mit großen pekuniären Opfern möglich machen, was mir in meinen gegenwärtigen persönlichen Verhältnissen sehr schwer fallen würde. —

In der Hoffnung, daß Sie diese Dinge so günstig für mich arrangiren werden, als es Ihnen eben möglich ist, und mit der Anzeige, daß der soeben fertig gewordene Klavierauszug zugleich mit diesem Briefe an Ihre Adresse abgehen soll, bleibe ich

mit besonderer Hochschätzung

Ihr ganz ergebener

Hermann Götz.

Hottingen bei Zürich,
5ten Januar 1874.

Der Abschluß kommt zustande, wie der folgende Briefwechsel beweist:

Schreiben
an Herrn Hermann Götz,
Tondichter in Hottingen
bei Zürich.

In höflicher Erwiderung Ihrer geehrten Zuschrift vom 5. ct., welche uns gestern in Begleitung des ergänzten Klavierauszugs zugegangen ist, beehren wir uns, Sie zu benachrichtigen, daß wir mit Ihren Bedingungen einverstanden sind.

Wir werden Ihnen demgemäß für die Ueberlassung des Aufführungsrechtes Ihrer Oper „Der Widerspänstigen Zähmung" an unsere Bühne ein einmaliges Honorar von fl 220. — sage Gulden Zweihundertzwanzig auszahlen, und mit Rücksicht auf die von Ihnen dargelegten Verhältnisse die Copiatur-Kosten für die Partitur und den Klavierauszug selbst übernehmen.

Es war uns sehr erwünscht, von unserem Kapellmeister Herrn Frank zu vernehmen, daß Sie zum Zwecke der authentischen Herstellung einer Partiturcopie sich der Beaufsichtigung dieser Arbeiten unterziehen wollen. Wir bitten Sie demgemäß, im Interesse einer beschleunigten Aufführung diese Copiaturarbeiten auf unsere Kosten ungesäumt in Angriff nehmen zu lassen.

Schließlich betrachten wir in dem Honorar für das Aufführungsrecht das weitere Recht selbstverständlich an unsere Bühne von Ihnen mitüberlassen, den der Partitur nunmehr entsprechenden gekürzten Text zum Zweck unserer eigenen Aufführungen drucken und an unserer Casse verkaufen zu lassen. Nach dem Eintreffen Ihrer gefälligen zustimmenden Erklärung über diesen Punkt werden wir die Ehre haben, Ihnen das Honorar zu übersenden und zeichnen

mit vorzüglicher Hochachtung

Mannheim, den 10. Januar 1874. R. S.

Anmerkung auf der Rückseite des Konzeptblattes:
Eine Empfehlung der Oper nach München siehe Correspondenz mit dem Hoftheater München vom 26. 10. 74.

W.

* * *

An das Großherzoglich Badische
Hoftheater Comite
in Mannheim.

Hochgeehrte Herren!

In Erwiderung Ihres geehrten Schreibens vom 10ten Januar erkläre ich mich mit demselben in allen Punkten einverstanden, und räume Ihnen hiemit ausdrücklich die Berechtigung ein, für die Aufführungen an Ihrer Bühne Textbücher meiner Oper anfertigen und verkaufen zu lassen. Indem ich mich ebenso gern bereit erkläre, die von Ihnen gewünschte Kopie der Partitur unter meiner Aufsicht und auf Ihre Kosten hier anfertigen zu lassen, zeichne ich mit aufrichtiger Hochschätzung

Ihr ergebener

Hermann Götz.

Hottingen bei Zürich, 11. Januar 74.

* * *

Konzept auf der Rückseite obigen Briefes:

1. Schreiben an Götz.

Aus Ihren geschätzten Zeilen vom 11. ds. entnehmen wir gern Ihr Einverständnis mit unseren Vorschlägen für die Ueberlassung des Rechtes der Aufführung Ihrer Oper „Der Widerspänstigen Zähmung" sowie des Druckes und des Verkaufes des Textes an der Kasse des Gr. Hoftheaters ein Honorar von

f 220 zu vergüten, welche Summe Ihnen die Hoftheaterkasse heute zugehen lassen wird.

Ueber die wünschenswerth zu beschleunigende Kopie der Partitur wird sich Herr Kapellmeister Frank bereits direkt mit Ihnen benommen haben, und bitten wir Sie uns seiner Zeit die damit verbundenen Kosten Behufs des Wiedererersatzes angeben zu wollen.

Hochachtungsvoll

13./1. 74. R. S.

2. Nachricht der Kasse.

Die Akten des Hoftheaters sind genau geführt. Sie enthalten sogar drei von verschiedenen Züricher Musikern an Götz gerichtete Rechnungen über Abschrift der Partitur der „Widerspenstigen", deren Kosten das Hoftheater ersetzt hat.

Die Annahme seiner Oper hatte Götz die Jahreswende 1873/74 verschönt und auch die Ablehnung seiner F dur-Symphonie durch das Gewandhaus-Orchester, über die sein Biograph Kreuzhage ausführlich berichtet, konnte seinen Lebensmut nicht niederdrücken.

Und doch gehörte die ganze Spannkraft eines an seine Mission glaubenden Künstlers dazu, ein anderes zu überwinden, das ihn in dieser Zeit mit ungeahnter Heftigkeit befiel: körperliches Leiden, das sich in bösem Bluthusten äußerte, der am schlimmsten war, als Brahms und Hegar Götz besuchten.

Gleich nach der Annahme seiner „Widerspenstigen" ging Götz auf die Suche nach einem neuen Opernbuch und beschäftigte sich lange mit dem Plane einer Bearbeitung und Vertonung von Calderons „Das Leben ein Traum". Auf Widmanns Rat aber wurde der Plan schließlich aufgegeben.

In dieser Zeit sendete (laut Posteinlieferungsschein vom 5. Mai 1874) das Hoftheaterkomitee die Partitur der „Widerspenstigen" an Götz (wohl zu dem Zwecke der Vornahme von Umänderungen oder Kürzungen), wofür Götz in folgendem Schreiben dankte:

(Wappenähnliche Briefverzierung mit 5 Zacken und dem Monogramm „H G".)

An das Großherzogl. Hoftheater-Büreau
zu Mannheim.

Hochgeehrte Herren!

Mit bestem Danke für Ihre Sendung theile ich Ihnen mit, daß ich dieselbe, nämlich die Partitur meiner Oper: „Der Widerspenstigen Zähmung" soeben durch die Post erhalten habe.

Mit freundlichem Gruße an die Herren A. Scipio und Hofkapellmeister Frank

hochachtungsvoll

H. Goetz.

Hottingen bei Zürich, 7. Mai 74.

Zu dieser Zeit war Götz mit der Komposition seiner „Nenie" beschäftigt, die er selbst „sein Requiem" nannte und deren Text Brahms, dem Hegar Götzens Werk vorlegte, zur eigenen Vertonung inspirierte. Nach Vollendung der „Nenie" komponierte Götz an Stelle der auf Widmanns Rat gestrichenen Wettszene das Sextett nach, während in Mannheim die Proben für die Erstaufführung der „Widerspenstigen" schon vorgeschritten waren.

Am 6. Oktober 1874 traf Götz in Begleitung seiner Frau in Mannheim ein, um den letzten Proben beizuwohnen. Widmann und Hegar folgten. Und am 11. Oktober 1874 fand die Uraufführung statt, über deren Verlauf ich leider trotz Nachforschung in alten, im Keller des Mannheimer Stadtarchivs ruhenden Zeitungsbänden keine Kritiken auffinden konnte. Nach dem Berichte Kreuzhages soll die Aufführung eine besonders gute gewesen sein. Der Erfolg war ein außerordentlicher. Er äußert sich in folgendem Briefe des Theaterkomitees an Götz, aus dessen Antwort das ganze Glücksgefühl des erfolgreichen Tondichters spricht:

Beschluß:
Schreiben
an
Herrn Hermann Goetz
Tondichter
Hier.

Hochgeehrter Herr!

Mit unsern besten Glückwünschen zu dem eben so schönen als wohlverdienten Erfolg der gestrigen ersten Aufführung Ihrer Oper „Der Widerspänstigen Zähmung" bitten wir Sie unseren Dank entgegen-

zunehmen für die Sorgfalt und Mühewaltung, der Sie sich persönlich bei Vorbereitung der Aufführung, sowie durch nachträgliche Verbesserungen und Ergänzungen der Partitur unterzogen haben.

Gestatten Sie uns, als ein äußeres Zeichen unseres Dankes Ihnen einliegendes Honorar von f 100.—, zugleich als eine theilweise Entschädigung Ihres hiesigen Aufenthaltes, zu überreichen und genehmigen Sie die Versicherung unserer ausgezeichneten Hochachtung!

Mhm, 12. 10. 74.

Ergebenst
(Handzeichen für Rumpel u. Scipio).
R. S.

(Folgt entsprechende Anweisung an die Kasse.)

* * *

An das Comité des Hoftheaters
zu Mannheim.

Hochverehrte Herren!

In Erwiderung Ihres gestrigen Schreibens erlauben Sie mir, nebst meinem herzlichen Danke Ihnen noch meine Freude auszudrücken, daß die Hoffnungen, welche Sie auf mein Werk zu setzen so gütig waren, sich durch den vorgestrigen Erfolg einigermaßen verwirklicht haben, sowie ganz insbesondere, daß auch Sie selbst, verehrte Herren, von dem Werthe und der Wirkung meiner Oper befriedigt zu sein scheinen. Die jüngstvergangene Zeit ist eine der glücklichsten meines Lebens gewesen, und ich kenne keinen innigeren Wunsch, als daß es mir vergönnt sein möchte, mich noch einmal mit einem zweiten Werke Ihnen vorstellen zu können.

Mit ausgezeichneter Hochachtung
Ihr ganz ergebener
Hermann Goetz.

Mannheim, 13. Octbr. 74.

Ganz erschöpft in Zürich angekommen, richtete sich Götzens geschwächter Körper bald durch anhaltende Erfolge seiner Oper wieder auf. Denn es folgte nun der Verlagsabschluß mit Fr. Kistner in Leipzig und die Erwerbung des Aufführungsrechtes der „Widerspenstigen" für die Wiener Hofoper durch Johann Herbeck, die weitere Vertragsabschlüsse mit erstrangigen Bühnen nach sich zog. Zum ersten Male im Besitz reicherer Geldmittel, sandte er sofort an Widmann eine namhafte Summe.

Interessant übrigens, die Aufführungsziffern und Honorare der damaligen Zeit zu betrachten: Laut „General-Repertoire des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim", Band III, S. 669, folgten der Uraufführung der „Widerspenstigen" in derselben Spielzeit noch sechs Wiederholungen, und zwar am 18. Oktober, 1. Dezember, 20. Dezember 1874, 17. Februar, 2. Mai und 15. August 1875. In den nächsten Jahren blieb das Werk am Spielplan des Hoftheaters und erst nach und nach vergrößerten sich die Zeitabstände zwischen den einzelnen Aufführungen. Bis zum 18. November 1918, der bisher letzten Aufführung in Mannheim, wurde die Oper daselbst 51mal gegeben.

Das General-Repertoire trägt folgenden Vermerk über an Götz geleistete Zahlungen: „Herrn Götz: Aufführungsrecht f. 220.—, Einrichtung f. 100.—, Copie der Partitur f. 94.22."

Das Jahr 1875 beschenkte Götz (durch Widmann) mit dem Buche zu einer neuen Oper, **„Francesca da Rimini"**. Er sollte sie nicht vollenden. Noch war ihm die Freude der erfolgreichen Aufnahme seiner F dur-Symphonie im Leipziger Gewandhaus beschieden, noch raffte er sich zum Schaffen an seiner zweiten Oper auf. Aber am 3. Dezember 1876 schloß er die Augen für immer. Seine letzte Lebenszeit hat Eduard Kreuzhage so herrlich und ergreifend geschildert, daß ich nicht nacherzählen will. Jeder, auch *jeder* sollte dieses Buch lesen.

Das Hoftheaterkomitee zu Mannheim richtete anläßlich des Ablebens Götzens folgendes Schreiben an seine Witwe, wohl eine der edelsten Frauen aller Zeiten:

Schreiben
an Frau Hermann Goetz (das Wort Wwe ist im Konzept durchstrichen)
in *Hottingen*
bei Zürich (Schweiz)

Mannheim, d. 15. December 1876.

Hochverehrte Frau Goetz!

Anläßlich der ersten Aufführung der Oper „Die Bezähmung der Widerspänstigen" an unserer Hofbühne hatten wir die Ehre, in Ihrem Herrn Gemahl einen liebenswürdigen und geistvollen Mann und einen der hervorragendsten Tonkünstler der Gegenwart kennen zu lernen. Zu unserem tiefen Schmerz ist uns die Mittheilung geworden, daß derselbe am 3ten d. Mts. von seinen langjährigen, schweren Leiden durch den Tod erlöst worden ist, mitten in der Beschäftigung mit seinem nahezu vollendeten neusten Werk, dessen erste Aufführung an unserer Bühne unter der Leitung unseres mit ihm innig befreundeten Kapellmeisters Herrn Frank sein angelegentlicher Wunsch war. Nicht Sie allein, verehrte Frau, auch die ganze Kunstwelt hat durch sein Hinscheiden einen unersetzlichen Verlust erlitten.

Wir bitten Sie, sich unserer aufrichtigsten und innigsten Theilnahme versichert zu halten, sowie unserer Bereitwilligkeit, für sein neustes Werk, soweit dieß an uns liegt, die erste Aufführung an unserer Bühne zu ermöglichen.

Mit vorzüglicher Hochachtung
R. S.

fecit Spatz 15/12. 76.

Götzens unvollendete Oper **„Francesca da Rimini"** sollten nach seinem Vermächtnis Frank und *Brahms* vollenden. Dieser lehnte wohl aktive Mitwirkung ab, nahm aber innigen Anteil an Franks pietätvoller Arbeit. Ueber diese selbst finden sich in den Akten des Mannheimer Theaters folgende Dokumente:

1. Schreiben an H. Kapellmeister *Frank*.

In Bestätigung unserer mündlichen Vereinbarung, welche wir heute mit Ihnen als Bevollmächtigter der Frau Wittwe Götz in Zürich getroffen haben, beehren wir uns hier zu wiederholen, daß wir für das Aufführungsrecht der durch Sie nach dem Willen des verstorbenen Componisten Götz und dessen Wittwe *zu vollendenden* hinterlassenen Oper „Francesca da Rimini" ein Honorar von Vierhundert Mark nach der ersten Aufführung und für jede der folgenden Aufführungen ein solches von fünfzig Mark an genannte Frau Wittwe Götz zahlen werden.

Hochachtungsvoll
gez.: Rumpel.

Mannheim, 28ten Maerz 1877.

2. An die Kasse zur Kenntnißnahme.

Aktenbemerkung. Herrn Kapellmeister Frank ist für seine Auslagen bei der Ausarbeitung der Partitur des dritten Aktes vorgenannter Oper auf Grund der von dem Componisten hinterlassenen Bleistiftskizzen, sowie für Einrichtung der ganzen Partitur zum Zwecke der Aufführung an hiesiger Bühne nach der ersten Aufführung ein Honorar von M 150. — auszuzahlen.

28./3. 77.

R. S.

Am 30. September 1877, also nahezu drei Jahre nach der „Widerspenstigen", gelangte Götzens **„Francesca da Rimini"** in Franks Bearbeitung in Mannheim zur Uraufführung. Sie fand nur in einzelnen Teilen warmen Beifall — es fehlte, wie Laura Götz meinte, trotz aller liebevollen Sorgfalt Ernst Franks die Hand des Schöpfers...

Heute ist es von dieser, an Schönheiten reichen Oper still geworden. Auch „Der Widerspenstigen Zähmung" wird — mit Unrecht — arg vernachlässigt. Denn idealen Gefühlen entsprossene, edle und reine Musik gleich der Hermann Götzens verdiente die Förderung all derer, die die Kunst wahrhaft lieben. Und so mögen denn diese Mitteilungen dazu beitragen, sein und seiner Werke Andenken aufs neue zu beleben und seinen Klangschöpfungen größere Beachtung zu verschaffen.

Das Bühnenproblem der „Euryanthe".

Ein neuer Lösungsversuch zum 100. Geburtstag der Oper (25. Oktober 1923) von Rolf Lauckner.

(Schluß.)

Die bisherigen Bearbeitungen.

Jedem Musikfreund muß, wie auch Neitzel in seinem Opernführer[1] im Anschluß an den Euryanthenabschnitt schreibt, „angesichts des außerordentlich hohen Ranges dieser Musik der Wunsch nach einer textlichen Umarbeitung naheliegen, die vorsichtig und in enger Anlehnung an die Musik die mißlungenen Stellen verbessern und ersetzen müßte." Um so verwunderlicher ist es, daß ein solches Rettungswerk noch nicht unternommen wurde. Denn von den bisher existierenden Bearbeitungen ist keine einzige, die auch nur die gröbsten äußer-

[1] Neitzel, Führer durch die Oper, Leipzig 1890, Bd. I, Abt. II, S. 83.

lichen, jedem doch sichtbaren Fehler auszumerzen verstanden, geschweige denn erkannt hätte, wo die tiefer liegenden Schwächen des Werkes eigentlich ruhen und der Hebel anzusetzen sei. — Sie schlagen allenfalls ein paar Striche vor oder versuchen die Geistergeschichte zu eliminieren —, aber davon wird die „Euryanthe" natürlich nicht lebendig. — Bevorstehende Aufführungen verlangten Beschäftigung mit dem Stoff, und das ergab dann **ad hoc** zusammengestellte Bearbeitungen. Diesen Eindruck hat man fast bei allen. —

Nun ist es gewiß nicht einfach, den Strom der Weberschen Musik mit ihrem meist stark illustrativen Charakter in neue Sprachbetten so überzuleiten, daß jede Erregungskurve und jedes Spiel der musikalischen Färbungen mit dem sprachlichen Ausdruck gedeckt bleibt. Der eigentliche Grund dürfte aber eher der sein, daß eben überhaupt eine Menge von Einrichtungsversuchen vorliegt, die alle dem Bühnenleben des Werkes nicht sonderlich nützten und schließlich nur den Glauben verbreiten halfen, daß mit dieser „Euryanthe" doch nichts anzufangen sei.

Die Kreutzerschen Striche.

Schon nach der ersten Aufführung setzten diese Bearbeitungsversuche ein. Die Oper hatte ziemlich lange bei ihrer Erstaufführung gedauert, von 7—¾11 [1], worauf Weber selbst für die zweite Vorstellung einige Striche anbrachte [2]. Im ganzen 172 Takte. Nicht sehr bedeutsame Zusammenziehungen, die sich auf die Musikstücke Nr. 5, 6, 12, 15, 16 und 17 beziehen. Ob man sie bei heutigen Aufführungen benutzt oder nicht, ist ziemlich gleichgültig. Die Struktur der Handlung berühren sie nicht. Andererseits, viel Zeit wird durch sie auch nicht gewonnen. — Durchaus zu verdammen aber sind die schon recht erheblichen Kürzungen, durch die der damalige Wiener Kapellmeister und bekannte Komponist des „Nachtlager von Granada", Konradin Kreutzer, der nach der dritten Aufführung den Stab übernahm, das Werk weiter zu straffen versuchte. Er strich zu diesen Weberschen noch 352 Takte, darunter die ganze, für Eglantines Charaktergestaltung ebenso notwendige, wie schöne Szene und Arie Nr. 8 (Betörte, die an meine Liebe glaubt). Wirklich „eines der unvergänglichen Muster der dramatischen Musikliteratur", wie Neitzel schreibt. — Dieser eine Strich genügt, um Kreutzer, bei aller Achtung vor vielen seiner eigenen Arbeiten, die für solche Kürzungen notwendige Urteilsfähigkeit abzusprechen. Daneben säbelte er noch aus der mächtig hin- und herwogenden Arie Lysiarts (Nr. 10), aus der sehnsüchtigen Adolar-Arie (Nr. 12) und der stimmungsgewaltigen Introduktion zum dritten Akt wahllos Teile heraus, die ohne tieferes Eindringen in den Geist der Partitur, nur von dem Wunsche diktiert scheinen, Zeit zu gewinnen.

Diese Striche sind dann in der Folgezeit leider vielfach bei Aufführungen des Werkes übernommen worden; wohl weil Kreutzer selbst behauptete, daß Weber sie nicht nur gutgeheißen, sondern sogar selbst akzeptiert habe [3]. Von Weber jedoch existiert noch ein Klavierauszug, der seine handschriftliche Bemerkung enthält: „Dieser Klavierauszug enthält die treue Darstellung der vortrefflichen Wiener Beschneidung durch die Einsicht des Herrn Kapellmeisters Konradin Kreutzer." Außerdem enthält sein Tagebuch unter dem 12. Februar 1824 die Eintragung: „Klavierauszug der ‚Euryanthe' erhalten, wie sie in Wien zerfetzt worden ist." Danach stimmt also wohl Kreutzers Behauptung doch nicht. Im übrigen ist es aus inneren Gründen ganz ausgeschlossen, daß Weber der Streichung der Arie Nr. 8 zugestimmt haben könnte!

Die Pariser Bearbeitung.

Nur der Vollständigkeit halber und als Kuriosum sei hier die Bearbeitung mit erwähnt, die die Oper in Paris erfuhr. — Der Pariser Komponist, Schriftsteller, Operndichter und Musikverleger Castil Blaze hatte einen Klavierauszug der „Euryanthe" erwischt und danach flott eine eigene Instrumentierung hergestellt, die er dem Odéon anbot. Weber hörte davon, verwahrte sich dagegen, erhielt aber keine Antwort. In der Großen Oper fand dann 1831 eine Aufführung statt. Erfolglos. 1857 aber nahm das Théatre lyrique sie wieder auf in neuer Fassung. Darüber berichtet die „Vossische Zeitung" [4]: „Der Text war durch St. Georges und Leuven wesentlich umgeändert. Die Ringgeschichte wurde entfernt und die alte Fabel mit der Aenderung hergestellt, daß Lysiart durch Eglantine in Euryanthens Schlafgemach geführt, diese belauscht, wobei er das Mal derselben entdeckt. Eglantine ist in Zarah, eine Zigeunerin, verwandelt; die Namen Adolar und Lysiart sind mit Odoar und Reynold vertauscht. Zwei Schildknappen als komische Figuren eingeschaltet. Sämtliche Rezitative wurden gestrichen und in ihre Stelle Dialog gesetzt; im 3. Akt vier Nummern entfernt, dagegen Berlioz' Arrangement der Aufforderung zum Tanz und der Zigeunermarsch aus Preziosa eingeschoben; einzelne Gesangsnummern erhielten eine andere Stellung. — Ouvertüre, Adolars Romanze, der Ensemblesatz: Ich bau auf Gott, das erste Finale, der Jägerchor usw. elektrisierten das Publikum."

Die Neitzelschen Vorschläge.

Kurz sei hier noch ein Vorschlag erwähnt, den Otto Neitzel in dem wiederholt zitierten Opernführer gelegentlich seiner sorgsamen Analyse der „Euryanthe" macht. Neben manchen durchaus beherzigenswerten Regiehinweisen rät er da Akt I mit der ersten Verwandlung, Akt II nach dem Racheduett (Nr. 11) zu schließen. Er begründet es damit, daß, von den so wirkungsvolleren Aktschlüssen abgesehen, Lysiarts Werben um Euryanthe, seine Abweisung und deshalb nun folgende Verzweiflung und Rachegier deutlicher in Erscheinung träte. Das Bild der Szene ist das gleiche, es brauchte also kein Vorhang zu fallen. Lysiart begleitet Euryanthe in die Burg und kehrt dann mit den entsprechenden Gebärden des Abgewiesenen wieder zurück.

Dagegen ist zunächst zu bemerken, daß aus einer solchen Umteilung des Stoffes ein geradezu monströser 3. Akt entstände. Aber auch, wenn man den ursprünglich 3. Akt nun als 4. hinzufügte, würde die Oekonomie des Ganzen leiden und durch zwei kurze (1 und 3) und zwei lange Akte (2 und 4) zerrissen werden. Daneben aber ist der Stimmungsgehalt zwischen den beiden auf diese Weise verbundenen Szenen psychisch sowohl, als auch musikalisch ein derart diametral entgegengesetzter, daß schon aus diesem Grunde die Pause gerade hier notwendiger ist als irgendwo im ganzen Stück. — Endlich, wenn man schon der Sinnfälligkeit des Geschehens dadurch entgegenkommen will: Mit welch einer ungeziemlichen Schmeichelei muß sich Lysiart dann wohl der Euryanthe genähert haben, wenn er sogleich, nachdem sie den eben angekommenen Gast ins Haus geleitet hat, mit allen Zeichen der Verstörung heraustaumelt? Das würde doch schon beinahe nach einem Vergewaltigungsversuch aussehen! — Der normale Lauf der Ereignisse würde nur verwickelter. Außerdem verlangt die erste Szene Sonne, die zweite Mond. Und wenn Lysiart schließlich mit der dem Publikum bekannten Absicht nach Nevers kommt, Euryanthe zu verführen, und dann seufzend und rachebrütend im nächtigen Park der nächsten Szene herumirrt, so liegt die Pause für die Werbung schon ganz richtig und der Zuschauer wird die Abweisung des Ritters eher so mit erleben, als durch jene drastische Verbildlichung.

Mahler.

Die Mahlersche Bearbeitung der „Euryanthe", die er als Direktor der Wiener Hofoper vornahm, und die er auch dort am 19. Januar 1904 zum erstenmal herausbrachte, ist vor allem viel zu geringfügig, als daß sie dem Werk neues Leben hätte einflößen können. Sie besteht im wesentlichen darin, daß er den Geist entfernt und die Geschichte mit dem Ring rationalisiert hat. Emma, Adolars Schwester, hat sich in Verzweiflung über den Tod ihres Gatten aus giftgefülltem Ring den Tod gesogen. Adolar hat Euryanthe diesen Ring als Unterpfand seiner Liebe anvertraut. Eglantine: Und wo verwahrst Du ihn? Euryanthe (zieht das Kleinod hervor): Ihn berg ich hier an meinem Herzen, in Treuen wahr ich ihn so Tag und Nacht. Eglantine: Gewichtige Kunde! ... Im Rezitativ (Nr. 8) heißt es dann entsprechend: „Im Schlafe schleich ich mich an Deine Seite, der Ring sei mein! Zum Zeugnis wider Dich!" Sie stiehlt ihn und erscheint nun im 2. Akt einfach mit dem entwendeten Ring „In meiner Hand ist der Verhaßten Schicksal. Ich halte dich, du unter Schauern errungenes Unterpfand der süßen Rache, den mutig ich der Schlafenden entwand. Verhängnisvoller Ring, bezeuge du ..." Das Grab wird damit überflüssig und all die Zeichen des „Schreckens und Grauens", mit denen Weber Eglantines Auftritt im 2. Akt begleitet, verlieren an Bedeutung. Ihr Erscheinen zu dieser Stunde an diesem Ort bleibt überhaupt unmotiviert. Doch das nur nebenbei. — Am Schluß, wo Weber den Geist noch einmal zitiert (ich ahne Emma ...) heißt es nun folgerichtig: „Geliebte! Kannst Du mir verzeihen? Der Unschuld Tränen Deinem Feinde weihen? Lieb bot dem Mörder Liebe an für Leid und Tod, mein reuig Herz sei ewig Dir geweiht!"

Gerade diese Eliminierung des „Geistes" aber, diese scheinbar so einfache Verbesserung, fordert die Kritik aufs stärkste heraus. Die übersinnliche Beziehung des Werkes — wenn auch tausendmal an den Haaren herbeigezogen, — das h moll-Thema des Geistes selbst ist das Kern- und Hauptstück der ganzen Oper; als Anfang (Largo der Ouvertüre), Mittelpunkt und Ende der „Euryanthe" so unzweideutig von Weber gestaltet, daß dieses romantische Gespenst, so lange die Oper nicht auch musikalisch aus ihren geistigen Grundlagen herausgebrochen werden soll, in keiner Bearbeitung entfernt werden kann! Verwunderlich, daß gerade Mahler, dieser feine und gewissenhafte Musiker und Interpret solches versuchte. Es ist wohl nur als eine Art Verzweiflungsakt aus seiner großen Liebe zu Weber heraus zu verstehen, die ihn blind und taub machte in dem Wunsch, die Rettung des Werkes zu erzwingen. — Er vermochte denn auch nicht die Popularität der Oper auf diese Weise zu erhöhen. Dazu waren schließlich die übrigen, für das Ganze viel entscheidenderen Mängel zu wenig berücksichtigt. Zwar die Schlange (Nr. 16) entfernte Mahler noch und konnte sich

[1] Weber selbst meint allerdings in einem Briefe an Liechtenstein vom 13. November 1823 nur bis 10 Uhr.

[2] Der von Prof. E. Rudorff bei Schlesinger, Berlin, herausgegebenen Partitur sind sie als Anhang beigefügt.

[3] In einem Brief an Schindler: Vergl. Schindler: Beethoven in Paris. Münster 1840, S. 107.

[4] Vossische Zeitung 1857, Nr. 212. Vergl. Jähns, a. a. O., S. 373.

auch, von keinem Toten mehr zur Erfüllung jener komplizierten Forderung („Daß Treu dem Mörder Rettung beut für Mord") verpflichtet, den unangebrachten Scherz des Königs vom falschen Tod der Euryanthe zu streichen gestatten —, darüber hinaus hat er aber auch nichts verändert. Der äußerlich sichtbarste Fehler, das unmotivierte Schweigen der Euryanthe, ist ebenso geblieben, wie die unmotivierte plötzliche Erkenntnis des Königs von ihrer Schuldlosigkeit. Und wenn Mahler, gleichsam als Ersatz des transzendentalen Bogens, in den Schluß und als Krönung des Ganzen Adolars Gesang: „Ich bau auf Gott und meine Euryanth" (aus Ouvertüre und Akt I Nr. 4; leitmotivisch auch im zweiten Finale) herübernimmt, so wirkt das fragwürdige Verhalten des wankelmütigen Ritters auf diese glanzvolle Beteuerung wie ein Hohn und erscheint jedenfalls als das denkbar ungeeignetste Leitmotiv für das ganze Werk.

Das Wiederaufmachen zweier kleiner Striche (im 1. Akt, 3. Szene und im 3. Akt, 1. Szene), die Weber für die Wiener Aufführung angebracht hatte, bleiben belanglos.

Die Menschen sind nicht gewachsen, die Handlung ist nicht gestrafft, nicht einmal durchmotiviert, und den kleinen Verbesserungen steht die wesentliche reformatio in peius, die Entzauberung, gegenüber. Im ganzen: Kein Grund, diese Einrichtung [1] dem Original vorzuziehen.

Stephani.

Sieben Jahre später brachte Hermann Stephani eine neue Bearbeitung heraus, die zuerst am Ostersonntag 1911 im Hoftheater in Dessau aufgeführt wurde. Stephani ist es in der Hauptsache darum zu tun, jenem Kardinalfehler, dem Schweigen Euryanthes zu Leibe zu gehen. Die musikalisch und schließlich auch allgemein künstlerisch für dieses Werk so notwendige Beibehaltung der Geistermusik ist ihm nicht nur klar, sondern, Mahler entgegengesetzt, versucht er sogar dieser „höheren Sphäre" einen womöglich noch bedeutenderen Spielraum zu geben. Das lebende Bild, das den Largosatz der Ouvertüre begleiten sollte (vergl. S. 4) und das übrigens schon in derselben Stadt, in Dessau, bei einer früheren Aufführung eingeschaltet worden war, ist zur Unterstreichung dieser Geisterbeziehungen zum Stoff wieder herangezogen [2], [3], und nun der interessante Versuch gemacht, durch diese Ringgeschichte gleichzeitig das Schweigen Euryanthes zu motivieren. Die Idee ist bestechend, zumal sie keine wesentlichen, musikalischen Veränderungen bedingt. Und die Lösung?

Euryanthe erzählt Eglantine die mitternächtige Szene in dieser Bearbeitung so, daß Emma erschienen, ihr das Geheimnis ihres Todes anvertraut und ihr gesagt hat, daß ihr Geist, im Falle dies Geheimnis verraten wird, nur durch „gleichen Liebesleids schuldlos erlitten Uebermaß" erlöst werden kann. — Man fühlt bereits, die Ausführung hält nicht, was die Idee versprach. Zunächst ist diese Bestimmung der Toten genau so verklausuliert, wie die des Originals von der „Rettung des Mörders". Hat man sich aber zu ihrem Verständnis durchgegraben, so wird man durch die Mitteilsamkeit der Euryanthe, selbst auf „ein schmeichelnd Kosen" der vermeintlichen Freundin hin noch verstimmter hier als dort. Denn dort war doch wenigstens nicht mit solcher Präzision gesagt, daß ihr Weitergeben des Geheimnisses die und die Folgen hat, war gefühlsmäßig nur bestimmt. Hier aber, wo sie die Folgen des Verrats genau kennt, ist es doch nicht mehr Schuld, sondern eher Blödsinn, ihn trotzdem zu begehen; nur zu dem technischen Zweck geschwatzt, jenes „gleiche schuldlos erlittene Uebermaß an Leid" in den nächsten Akten auf sich zu nehmen. Dabei reizt die „Schuldlosigkeit" des nun ja vorauszusehenden Leides von vornherein zum Widerspruch. Also — ein papierener, unverständlicher Konfliktsgrund, durch einen andern ersetzt. Sonst nichts. Und wenn Euryanthe in der Folge nun, um ihren Treubruch befragt, auch b e w u ß t schweigt, um das Sühnemaß an Leid zu erfüllen, dieses Schweigen also tatsächlich nun motiviert ist, und sie bei ihrer Verbannung mit verklärtem Antlitz niedersinkt und haucht: „Emma, ich hör den Ruf", — so ist diese Motivierung doch zu teuer erkauft. Kein Mensch wird, abgesehen davon, daß der Schlüssel zu ihrem Verhalten rein literarisch und nicht opernhaft gestaltet, also nur schwer zu begreifen ist, die Figur der Euryanthe danach etwa mehr lieben! Im Gegenteil: Im besten Fall kann sie nur verlieren dabei!

Die Hauptangriffsfläche dieser Einrichtung liegt aber nicht einmal hier, sondern in dem ungeheuren, musikalisch vernichtenden Schnitt, den der 3. Akt erhält. Dort werden die ersten drei Szenen, die Stücke Nr. 15, 16 und 17 einfach ausgestrichen. Der Akt beginnt mit dem Jägerchor! Der Schlangenkampf ist damit ja denn tatsächlich fort — aber solange nicht wenigstens die schönsten Teile dieser drei musikalisch unvergleichlichen Szenen — (der herrlich gemalte Anfang Nr. 15, das gewaltige, dramatische Auf- und Absteigen der Gefühle in Nr. 16 und vor allem das in überirdischer Reinheit und traurigsüßem Liebesleid verlöschende Largo Nr. 17) — solange die nicht zu retten sind, solange muß eine Bearbeitung zwecklos erscheinen. — Der falsche Tod Euryanthes konnte hier dann natürlich auch wegfallen. — Wie Mahler als Schluß hinter das Ganze den Musiksatz: „Ich bau auf Gott und meine Euryanth" stellte, so läßt Stephani hier das Duett: „Hin nimm die Seele mein" noch einmal wiederholen.

Gegenüber den angeführten Bedenken gegen entscheidende Punkte dieser Bearbeitung bleiben manche vorgenommenen Einzelverbesserungen des Textes unwesentlich. Lebendig wurde die Euryanthe auch in dieser Form [1] nicht.

Moser.

Nachdem all die Einrichtungsversuche es nicht zuwege brachten, die Euryanthe in den Spielplänen unserer Opernhäuser heimisch zu machen und sich allmählich wohl der Glaube an die Zwecklosigkeit der Wiederbelebungsversuche dieses Chezyschen Musenkindes erhärtet hatte, kam Hans Joachim Moser auf den Gedanken, um wenigstens etwas davon zu retten, den Musikteil des Werkes für eine andere Opernhandlung zu verwenden. Er wählte dazu das in seiner Stimmung etwas verwandte Märchen von den „sieben Raben und der getreuen Schwester" [2], das von ihm in Gestalten und Handlung der Weberschen Musik mit großem Geschick, wie man feststellen muß, angepaßt und unter dem Namen „Die sieben Raben" auch verschiedentlich aufgeführt wurde [3]. Hierin ist nun freilich keine Bearbeitung, sondern eben lediglich die anderweitige Verwendung der Musik zu sehen, die mit der „Euryanthe" natürlich nichts mehr zu tun hat. Es ist nur bedauerlich, daß gerade dieses Werk „die große Wasserscheide zwischen der klassischen Oper und dem modernen Musikdrama" [4] dessen epochale Bedeutung darin beruht, daß es zum erstenmal in der Geschichte der Oper versucht, einem bestimmten Wort, einem bestimmten Gefühlsausbruch sich anzupassen, daß es sich öffnet, nicht etwas Selbständiges sein, sondern erst im engen Zusammenwirken mit der ihm beigesellten, von ihm mitgesteigerten Schwesterkunst, ein Ganzes sein will — daß gerade dieses Werk ein solches Schicksal erfahren muß! Das sagt natürlich nichts gegen die „Sieben Raben". Nur Webers geniale Absicht mit diesem Werk und dessen gewichtige außermusikalische, entwicklungsgeschichtliche Bedeutung wird dadurch tragisch berührt.

Ein neuer Lösungsversuch des Euryanthen-Problems.

Woran krankt diese Euryanthe denn nun eigentlich so tief, daß es gar nicht möglich sein soll, das Werk durch irgendwelche Verbesserungen dem Bühnenleben zu gewinnen? Mahler meinte, an der Geistergeschichte, Stephani an dem überaus törichten, grundlosen Schweigen der falsch beschuldigten Heldin.... Aber wir freuen uns doch an Opern, die von viel komplizierteren Gespenstern bevölkert sind und kennen Dutzende von Librettos, in denen Schlimmeres vorgeht, als daß ein Mädchen sich unverständlich benimmt, ohne uns dadurch den Genuß der Werke besonders beeinträchtigen zu lassen; während wir hier, allergrößte, gewaltig gesteigerte Musik im Ohr, gereizt, empört, ermüdet bald daneben sitzen.... Von Anfang an eigentlich „daneben" sitzen.

Ich glaube denn auch nicht, daß es für die Wirkung der Euryanthe entscheidend auf diejenigen Punkte ankommt, die die bisherigen Bearbeitungen veranlaßt haben. Ich glaube überhaupt kaum, daß Einzelheiten der Handlung oder der Charaktere eine musikalisch wertvolle Oper ernsthaft gefährden können und möchte den Fehler deshalb auch hier in einer ganz andern Richtung suchen: I n d e r R i c h t u n g d e s o p e r n d r a m a t i s c h e n A u f b a u s!

Der dramatische Aufbau (Szene).

Dieser Aufbau erscheint mir verfehlt, unklar, nicht Stütze dem Inhalt, sondern Hemmnis. — Und da dies bisher noch nie berücksichtigt war, habe ich zusammen mit Donald Francis

---

[1] Erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

[2] Nur hier, nicht auch am Schluß.

[3] Bruno W a l t e r ließ bei seinen Aufführungen der Oper in München dieses Bild während der Erzählung Euryanthes (Akt I, 2) und nicht während der Ouvertüre erscheinen. Er wollte damit eine größere Anschaulichkeit dieser Erzählung erreichen. — Doch das Bedürfnis nach Verdeutlichung hängt ja eben gar nicht mit der Tatsache der Geistererscheinung zusammen, sondern mit den komplizierten Bedingungen, die Emma für ihren Seelenfrieden stellt. Und die wurden hiedurch natürlich nicht verständlicher, sodaß diese Umstellung Walters der von ihm übrigens sehr sorgsam einstudierten Aufführung ebensowenig schadete wie nützte.

[1] Erschienen in Schlesingers Musikverlag (Rob. Lienau), Berlin.

[2] Wie der Verfasser erzählt, wurde er dazu besonders durch die zyklische Darstellung des Märchens von Moritz v. Schwind im Weimarer Museum angeregt.

[3] Textbuch erschienen bei Jul. Bard, Berlin. — Zuerst aufgeführt in Berlin 1915, dann in Darmstadt 1921.

[4] O. Gumprecht, Neuere Meister, Bd. II, S. 75.

Tovey[1] noch einmal den Versuch unternommen, das Aufführungsproblem der Euryanthe zu lösen[2].

Der dramatische Aufbau, die zur Gestaltung der Menschen hingegipfelte Gliederung des Stoffes, verlangt in der Oper, da ihr die unmittelbare Wirkung, der Impuls des Wortes abgeht, die Einschaltung einer andern Vermittlung: die der Szene. — Die Szene ist hier nicht Rahmen für ein Geschehen, sondern Handlungsträger, Mitspieler. Das Gesicht dieser Szene in Verbindung mit den sich darin bewegenden Menschen, teilt uns den Vorgang mit, trägt den Konflikt, erregt unsere Teilnahme, — nicht das Wort! Das liegt im Ton verschmolzen. Seine handlungtreibende Kraft ist gebrochen. Die Gestaltung der Menschen ist in der Oper ohne die entsprechende Mitgestaltung der Szene nicht zu denken. — Es ist gleichgültig, wo der Held eines Dramas steht; der Opernheld aber muß erhöht stehen, von den übrigen getrennt, da er ja des Wortes mehr oder weniger beraubt, kein anderes Mittel hat, als bildhaft seine Sonderheit darzustellen. Sind die Beziehungen zwischen Publikum und Handlung erst geknüpft, so wird auch der Opernheld gewiß einmal im Chor untertauchen können. Doch seine breitere Geste und das bestimmte Spiel seines Körperausdrucks werden ihn kennzeichnen müssen bis zuletzt, und ebenso wie den Dramenhelden seine Geistigkeit. Er wird, dem bildhaften Ausdruck verhaftet, deshalb auch immer etwas Typisches darstellen, während der Held der Wortbühne gerade aus allem Atypischen, Anormalen seine Lebenskraft saugt. —

Die Szene ist also der primäre Kunstausdruck und der Musik und Dichtung völlig gleichwertige Aktionsfaktor einer guten Oper. Der operndramatische Aufbau beginnt mit dem Bühnenbild, nicht mit der Auseinandersetzung der Helden! — Ich fühle mich zu der Ausführlichkeit dieser Einleitung verpflichtet, weil immer und immer wieder gegen diese selbstverständliche Erkenntnis verstoßen wird, und die meisten modernen Opern von der Unfähigkeit zu einer solchen Einfühlung her nicht weniger gefährdet sind als die alte Euryanthe.

Diesen Aufbau operngemäß einzurichten, zu straffen und den handelnden Personen auf solche Weise sicher mehr auf die Beine zu helfen als durch alle Einzelheiten der Motivierung und der Entzauberung ihrer Vorgeschichte, war deshalb unsere nächste und wichtigste Aufgabe.

Akt I, Bild 1 stellt dar: Eine Halle im Königspalast, gefüllt mit Damen und Rittern, die singen, tanzen und sich bekränzen. Der König, Adolar und Lysiart zwischen ihnen. Der König bittet den Adolar, der sich nach Euryanthe sehnt, ein Lied zu ihrem Lobe zu singen. Adolar singt. Beifall der Damen. Der neidische Bösewicht Lysiart tritt dazwischen, zweifelt die Treue Euryanthes an. Herausforderung der beiden Ritter. Großer Tumult.

Kann es eine unvorteilhaftere optische Einleitung geben, die Handlung und Menschen weniger unterstützt? Statt die Hauptfiguren zu sondern, hervorzuheben, sind sie einer Masse eingegliedert, statt die einzelnen Vorgänge ihrer Bedeutung gemäß ins Blickfeld des Zuschauers zu rücken, zwingt die Szene zu einer langweiligen, gleichmäßigen Turbulenz. Und welche Mühe es kostet, den Damen und Herren vom Chor auch nur die allergröbsten Reaktionen auf die einzelnen Geschehnisse in die Geste zu hämmern, das weiß jeder Regisseur!

Dabei birgt gerade dieses Bild, mit nur einer kleinen unwesentlichen Umstellung die Möglichkeiten größter Lebendigkeit. Folgendermaßen: Die Halle mit dem Chor mag erleuchtet und erhöht im Hintergrund bleiben. Rechts und links führen Treppen herab, zwischen denen, vorn im Mond, Adolar mit seiner Laute allein sitzt. Gleich nach dem Reigen beginnt er sein Lied an Euryanthe. Die ganze Exposition vermittelt ein solches Bild. — Mehr noch: Vom Gesang angelockt, kommen einzelne Paare, schauen über die Brüstung, lächeln: sie kennen Adolars Sehnsucht! — Endlich in einer Gasse, die sich bildet, der König an der Brüstung. Hinter ihm dann, auf halber Treppe, Lysiart. Die Herausforderung folgt. Die zwei Männer stehen sich unten gesondert gegenüber. Dann kommt noch der König, von Fackelträgern begleitet, herab. Die Szene spielt sich zwischen den drei Hauptgestalten zu Ende. Der Chor bleibt auf der Terrasse. — Neben den größeren Spielmöglichkeiten und der Fesselung durch diese optisch sehr ergiebige Szene, ist das Wesentliche: Die Menschen, auf die es ankommt, wachsen heraus, gewinnen Bedeutung.

Akt I Bild 2: Platz vor dem Gruftgewölbe neben Adolars Schloß Nevers an der Loire. Euryanthe mit Eglantine. Sie vertraut ihr die Geistergeschichte an. Geht dann zur Gruft, kehrt zurück. Lysiart mit den Rittern erscheint, um sie abzuholen. Volk. Euryanthe geleitet die Gäste in die Burg.

Dasselbe Bild, nur des Nachts, soll nun Akt II, 1 darstellen, die große Verschwörungsszene. Das ist aber ganz unmöglich! Diese folgende Szene nämlich ist so eigenartig in ihrem Stimmungsgehalt, zudem so sehr Höhepunkt des Ganzen und in sich mit dem Grab verbunden, daß sie erst einmal nicht die Ablenkung durch die Burg verträgt, sondern hier dem Grab, dem Reich der Geister, eine zentralgestaltete Rolle zukommt; sodann aber vor allem, daß sie mit dem ganz anders gefüllten vorhergehenden Schauplatz überhaupt nichts gemein haben darf. Hier also nur: Grab, Parkdunkel, Mond und Geisterstimmung!

Die Veränderung jenes Bildes 1 ist aber auch noch aus anderen Gründen nötig. Das Wesentliche der Szene ist doch Euryanthe mit ihrer Sehnsucht, die Loireberge. Was soll das Grab dabei? ... Es zerspaltet nur den Szeneninhalt! — — Ein Eckturm von Nevers mit einem Erker, auf dem sie sitzt, und, entsprechend Adolar im 1. Bild, ihre Sehnsucht singt, unter ihr abfallend das Land zur Loire: das scheint mir die richtige Bildgestaltung dieser Szene. Der Empfang der Ritter vom Balkon herab ergibt reizvolle Bilder und läßt ihre Grazie in Erscheinung treten. Auch das Einholen derselben am Schluß. Der Gang zur Gruft wird überflüssig, da sie ja, solange sie abwesend sein muß, vom Erker in die Burg zurücktreten kann.

Akt II Bild 1 (siehe oben).

Akt II Bild 2: wie Akt I, 1. Durch Vordergrund, Treppen und Terrasse ist wieder Gelegenheit gegeben, die Hauptfiguren zu sondern, bis zuletzt am Ende der großen Auseinandersetzung alle Ritter herabstürmen, die Vorderbühne ganz ausfüllen und dann von dort auseinandergehen, so daß die völlige Verlassenheit der ohnmächtig niedergesunkenen Euryanthe zum Schluß aus dem Bild aufwächst.

Akt III Bild 1, die öde Felsengegend, ist der Phantasie des Spielleiters so wie so offen. Er wird die Landschaft mit der inneren Qual und den Todesschauern der umherirrenden Euryanthe zusammensteigern müssen. Hier die Natur groß, über dem Menschen, der von ihr begraben wird.

Akt III Bild 1 ist im Original nun wieder unmöglich und handlungszersetzend, könnte man sagen, konzipiert: Ein anderer Platz vor der Burg Nevers, mit einer Hütte im Vordergrund, die einem Hochzeit feiernden Paar zu Ehren mit Blumen umwunden wird. — Adolar schleicht noch einmal zur Burg seiner Väter, um von seinem Besitz Abschied zu nehmen, erfährt vom Landvolk dort die Verbindung Lysiarts mit Eglantine, die heute gerade gefeiert wird. Verdacht, bisher geschlummert, wird zur Gewißheit. Währenddessen kommt auch schon der Hochzeitszug. Und hier, auf freiem Feld, zwischen all den Landleuten, zwischen Himmel und Wiesen, folgt nun: die Wahnsinnsszene Eglantines, der Zweikampf der Ritter, der Mord Lysiarts, die Rückkehr Euryanthens usw. Das Ganze völlig ungefühlt vom Bildhaften her! Menschen und Ereignisse — alles durcheinandergequirlt! Nichts wird plastisch. Die

[1] Donald Francis Tovey, Professor an der Universität Edinburgh, Komponist und auch Klaviervirtuose, gilt als einer der gründlichsten Kenner der Musikgeschichte und Aesthetik und hat sich besonders auch durch seine Bearbeitungen der Schubertschen Singspiele „Der treue Soldat" (der vierjährige Posten) und „Die Weiberverschwörung" (Der häusliche Krieg) — beide im Verlag B. Schotts Söhne, Mainz — bekannt gemacht.

[2] Die Rechte an der Bearbeitung erwarb der Verlag Erich Reiß, Berlin. Die Erstaufführung sicherte sich für diese Spielzeit die Sächs. Staatsoper in Dresden.

irre Eglantine spielt ihren Wahnsinn ins Leere. Die Auseinandersetzung Lysiart-Adolar wird spannungslos zwischen der Masse Volk, und Euryanthes Erscheinen verpufft. Hier zeigt sich der tätige Anteil der Szene am Operngauzen aufs deutlichste. Alle Ereignisfülle hilft nichts. Das nicht gegen sie hingesteigerte Bild saugt sie auf wie ein trockener Schwamm, und gänzlich unbeteiligt sitzt der Zuhörer wieder daneben! ...

Zunächst ist von jedem optischen Miterleben aus notwendig, die Hochzeit Lysiart-Eglantine hervorzuheben. Wozu diese sinnlose, verwirrende Doppelhochzeit? Fort mit der Hütte. Das Landvolk kann doch auch zu der uns einzig interessierenden Vermählungsfeier der beiden Bösewichter tanzen! Um diese zwei sichtbar zu machen und damit zugleich den Wahnsinn Eglantines vorzubereiten, wird man am besten das Erkerbild Akt I, 2 wählen. Sie erscheinen kurz auf diesem Erker, um dem Reigen unten zuzusehen und sich als die Herren zu zeigen. Eglantine verstört. Lysiart sucht es zu verbergen. Sie wehrt sich. Deutliches Spiel vom erhöhten Standort aus. Nachdem er sie dann von der Brüstung weg ins Burginnere hineingezerrt hat, wankt unten der verzweifelte Adolar heran, erfährt von der Hochzeit der beiden und stürmt nun wirklich mit gelöstem Schwert in die Burg. —

Die folgenden Ereignisse verlangen, wenn sie wirken sollen, so unbedingt nach einem geschlossenen Raum, daß hier ein neues Bild hinzutreten muß. Mit Hilfe des im Akt I Szene 1 überflüssigen Ballettstückes und sonst wenigen und ganz geringfügigen Musikänderungen ist der Hochzeitsmarsch für einen solchen Szenenwechsel ja auch geradezu einladend!

Oben im Schloß nun: runder Saal mit der Festtafel. Fackeln rings, denn es ist inzwischen Abend geworden. Adolar stürmt herein, verbirgt sich hinter einer Säule, von woher Eglantine seinen Schatten, groß, auf der gegenüberliegenden Wand erblickt, was den Ausbruch des Wahnsinns herbeiführt. — Der Zweikampf der Männer inmitten des Saalrunds! Silhouetten! — Die Tafeln sind zurückgeschoben, die Gäste drängen sich ängstlich an die Mauern. Und hier herein kommt dann der König und richtet, kommt zuletzt Euryanthe und bleibt, von Adolar umschlungen, Mittelpunkt des Schlußbildes!

Diese Um- und Mitgestaltung des Bildhaften wird nach meiner Ueberzeugung eher imstande sein, dem Werke Lebensatem zuzuführen, als die weitestgehenden textlichen und musikalischen Aenderungen. Die Hauptfiguren wachsen empor, erhalten Farbe, ihre Typen werden ausgeprägter und ihre Handlung fordert zu entsprechend größerer Teilnahme auf.

Gestaltung.

Am schwächsten war bisher, im Original sowohl wie in sämtlichen Bearbeitungen, die Gestalt der Titelheldin selbst weggekommen, und sicher lag hierin ein Hauptgrund für die Wirkungslosigkeit der ganzen Oper. Unter aller Schönheit ihres Gesanges blieb Euryanthe blaß und ausdruckslos. Die Mitkomposition des Bühnenbildes allein kann da natürlich nicht helfen; kann sie wohl stützen, aber nicht erheben. Tatsächlich hat gerade sie auch nicht eine einzige Szene, in der sie innigstes Mitleben, Erschütterung auszulösen vermöchte; denn die Sympathie, die ihr Leiden über die grundlose Beschuldigung im II. Akt etwa hervorrufen könnte, prallte bisher an der aggressiven Torheit ihres unmotivierten Schweigens ab. — Und doch ist auch dieser bedenkliche Kompositionsfehler gar nicht so unschwer zu verbessern; ja die innere Logik einer einmal vorgenommenen folgerichtigen Neugliederung des Stoffes führt beinahe von selbst darauf.

Nach dem Original schleppt bekanntlich Adolar (Akt II/III) seine Braut in die Wildnis, um sie dort zu töten. Die Schlange erscheint usw. — Zunächst einmal ist die Fortlassung dieses Ungeheuers unumgänglich nötig. Und zwar nicht so sehr um seiner selbst willen, als vielmehr deshalb, weil die innere Situation, der dramatische Impuls der Szene, eine solche von außen hereinstoßende und übrigens bei den Haaren herbeigezogene Unterbrechung nicht verträgt.

Darüber hinaus aber krankt diese Szene auch an der Anwesenheit Adolars, die immer und immer wieder die Beunruhigung über das rätselhafte Stummsein Euryanthes auf dem ganzen Weg hierher, jetzt noch, angesichts des Todes, im Zuhörer wachrufen und nie zum rechten Genuß der gewaltigen musikalischen Ausgestaltung dieser drei Szenen kommen lassen wird. Was nun einfacher, als diese Verlegenheit zu benutzen, Adolar hier zu entfernen und Euryanthe dadurch zugleich die ihr so dringend nötige große Szene zu geben! Das Bild wird schon im II. Akt vorbereitet, wo sie am Schluß allein, von allen verlassen, liegen bleibt. Sie irrt nun, eine Verstoßene, in der Wildnis umher, und das mächtige Auf- und Abschwellen der vorhandenen Musik gibt ihr Gelegenheit, in einer großen, dramatischen Soloszene — die nebenbei im wesentlichen den Intentionen des Komponisten durchaus entspricht und nirgends ein fremdes Gefühlsmoment hineinträgt — die ganze Skala ihrer Erlebnisse und Leidenschaften zum Ausdruck zu bringen. Auch die mit dem Schlangen Ungeheuer sonst stets gestrichene und für Weber doch so charakteristisch gesteigerte Musik beim Erscheinen des Drachens braucht hier nicht fortzufallen; sie entspricht jetzt Euryanthens noch einmal aufflammender Willenskraft.

An dieser Szene erst reift sie in die ihr im Rahmen des Opernwerkes zukommende, überragende Bedeutung. Die Schwerpunkte der ganzen Gestaltung richten sich ein! Dabei konnte die Musik bis auf den notwendigen Fortfall des Duettsatzes in Nr. 15 und einiger Takte aus Nr. 16 vollständig erhalten bleiben.

Sprache.

Nachdem so, durch die engere Mitwirkung der Bilder und die einfacheren, klareren Linien der Figurengestaltung die Sprache etwas entlastet war, konnte man ihr auch ein wenig mehr von jener Bedeutung zukommen lassen, die sie im Opernkunstwerk hat. Sie soll hier nicht Erklärungen geben und Konflikte schürzen — das sollen eben Bild und Vorgang soweit als möglich selbständig tun —, sondern ihre Ausdruckskraft zum Tonlichen hin verschieben, Steigerungen und Senkungen mitlaufen, ein Teil sein der Vokalmusik[1].

Nun ist es natürlich eine ebenso schwierige wie undankbare Aufgabe, einem fertigen Opernkörper eine neue Sprache einzupflanzen, das Wort der Musik nachzusingen, statt umgekehrt. Und dabei noch einer Musik, die Sinn und Rhythmus der Originalworte Schritt um Schritt so eng verfolgt, wie Weber das in seiner Euryanthe eben versucht. Doch zerschlagen die Chezyschen Gewaltsamkeiten, Trivialitäten und Verrenkungen der Sprache so häufig einen köstlichen, musikalischen Schliff, daß es immer noch das kleinere Uebel ist, wenn hie und da Wort und Ton ein wenig auseinandersparren, als wenn der verletzende Mißklang zweier verschiedener Stilpotenzen laut wird. — Es versteht sich von selbst, daß eine solche sprachliche Umleitung auch bei aller Liebe, Einfühlungsfähigkeit und Geduld nicht jedes grobe Wort und jedes falsche Bild wird ausmerzen können; dazu ist die zwiefache Gebundenheit zu stark. Besonders dann, wenn zu Sinn und Farbe des geforderten neuen Ausdrucks noch ein nachzumalender Rhythmus hinzukommt. Meist geht die Verschlingung von Wort und Ton glücklicherweise nicht so weit.

Irgend ein Beispiel sei hier angeführt, etwa die bekannte „Glöckchen-Arie" (Nr. 5), deren Text deshalb, wie Reitzel sehr richtig sagt[2], so unschön ist „und für eine musikalische Einkleidung so wenig wie möglich paßt, weil er statt eines schlichten Stimmungsausdrucks eine Menge anschaulicher Gegenstände aufzählt; glücklicherweise hat in der sehnsüchtigen, innigen Cavatine, in der eine ausgesucht heimliche Klangmischung mit einer unschuldsvollen Weise wetteifert, der Komponist nur die Gesamtstimmung im Auge gehabt." — Sie lautet:

---

[1] Ich muß auch hier wieder auf meinen Aufsatz in Nr. 4 der „Musik" verweisen.

[2] a. a. O., S. 57.

im Original:	in der neuen Bearbeitung:
Glöcklein im Tale! Rieseln im Bach — Säuseln in Lüften, Schmelzendes Ach!	Fernab ihr Hügel, Der Sehnsucht Qual! ... Trügen mich Flügel Ueber das Tal!
Sterne in Wipfeln Aeugelnd durch Laub, Ach! Und die Seele Der Sehnsucht Raub.	Ließen mich schweben In Deine Näh, Du all mein Leben, Du all mein Weh!
Weilst Du so ferne, Bangst wohl nach mir, Bringen die Sterne Grüße von Dir?	Stände ganz leise, Hörte Dir zu ... Klingt eine Weise, Die singst nur Du!
Alle so golden, Selig und klar — Ach! Doch Dein Blick nicht, Mein Adolar!	Streichelt in Tönen Mir übers Haar! ... Fühlst Du das Sehnen, Mein Adolar? ...

Hier kommt noch hinzu, daß Weber die Konzeption zu dieser Melodie, wie aus seiner Instrumentalfassung deutlich hervorgeht, eher zweizeilig als vierzeilig empfing. Dem versuchte ich mich durch eine sinngemäße Phrasierung anzupassen, während die Chezy ihn durch ihre abgerissenen Einzelheiten seinem Wunsch entgegenzwang. An dieser Stelle war also eine Verbesserung sogar in Webers ursprünglichstem Sinne noch möglich. Aber das ist natürlich selten.

Einzelnes.

Als gefährlichste Beeinträchtigung des Ganzen blieb immer noch das ärgerliche Schweigen Euryanthes im II. Akt übrig, auf die Beschuldigung des Treubruchs hin. Ob sie sich da übrigens nur aus Torheit und dramentechnischen Bedenken, oder bewußt als Märtyrerin, Büßerin (wie Stephani das wollte) nicht zur Wehr setzt, ist im Grunde gleichgültig. Verstimmend wirkt ja nicht ihr Schweigen allein, sondern ebenso die Leichtfertigkeit der übrigen, die, ohne weiter zu fragen und den Fall zu prüfen, ihre schwere Strafe diktieren. Das Beweisstück, der Ring, ist gestohlen, nehmen sie selbst an, das Geheimnis verraten ... Auf Euryanthes Beziehungen zu Lysiart kommt es doch an! Die müssen, soll das Drama nicht zur Posse herabsinken, hier erhärtet werden, müssen Euryanthe selbst völlig übertrumpeln, entwaffnen, stumm machen und Mitspieler und Publikum überzeugen.

Auch hier liegt eine verhältnismäßig einfache Lösung nahe. Das beste Beweisstück gegen Euryanthe haben wir doch in Eglantine! Man läßt Eglantine, entgegen der Vorschrift des Originals, an dieser Szene teilnehmen. Sie steht einzeln, weit sichtbar, auf halber Treppe. Und nun fleht Euryanthe in höchster Not ihre vermeintliche Freundin selbst um ihr Zeugnis an. Alles schaut auf Eglantine — die schweigt und wendet sich in stummem, bezeichnendem Spiel ab. In dieser Form verlangt die einwandfreie Lösung des ganzen schwierigen Schweigeproblems nicht einmal die Einfügung einer Gesangsstelle! Mit den fünf Takten als Grundlage für Eglantines stumme Aeußerung, von Tovey leitmotivisch vorsichtig nachgeschaffen, gewinnt der ganze Akt seine innere Festigkeit! — Die Stelle wird ihrer Bedeutung wegen dann am besten wiederholt: Adolar, im tiefsten getroffen, hat Euryanthe fortgestoßen und wendet sich seinerseits noch einmal in maßloser Erregung an Eglantine: „Kupplerin! ... Bezeug es! ...“ Und Eglantine wiederholt ihr beziehungsreiches, halb bedauerndes, halb verlegenes und eindeutig gegen Euryanthe zeugendes Schweigen. Adolar hat nun seine Wette, sein Land, alles verloren und stürzt hinaus. Euryanthe bleibt zusammengebrochen liegen, von allen verlassen zum Schluß. Und ihr einsamer Weg in die Wildnis schließt sich ganz von selbst hier an.

Dem gegenüber ist die Geistergeschichte gar nicht so wichtig. Da man mit ihr, wie schon erwähnt wurde, den musikalischen Lebensnerv des ganzen Werkes herausschnitte, kann der Bearbeiter nur darauf achten, die Sache so unkompliziert wie möglich zu gestalten. Die „Emma“ mag schon ihres Namens wegen dabei entfernt werden. Der Geist Udo genügt ja vollkommen. Er sei Adolars Vater. Dieser habe, wie Euryanthe erzählt, aus der Schlacht heimkehrend, seinen Bruder, den er beim Ehebruch traf, mit einem Gurt erwürgt. Nun muß er nachtwandeln „bis dieser Gürtel, Glied um Glied beweint von Unschuldstränen, wieder rein erscheint“. Mehr ist nicht nötig und wäre vom Uebel. — Eglantine übrigens, die Tochter eines geächteten Rebellen, wird man am besten als Euryanthes Pflegeschwester in die Handlung einführen, um irgend eine Beziehung herzustellen.

Nun bleibt eigentlich als letzte Wunde des Werkes nur noch der plötzliche, unmotivierte, innere Umschwung des Königs (im III. Akt) übrig, der, als er Euryanthe in der Wildnis findet, mit einemmal davon überzeugt ist, daß sie unschuldig leidet. Dieser Mangel ist mit dem gegebenen Material nicht zu beheben. Hier mußte also der musikalische Bearbeiter ein paar Takte Webersches Rezitativ ergänzen, um eine Begründung des Verhaltens des Königs zu ermöglichen. Die ist dann leicht zu finden: Der König hat sich auf der Jagd verirrt und nähert sich also der Stelle, wo Euryanthe ohnmächtig zusammengebrochen ist. Nun erscheint Rudolf[1], ein Bauernbursche, und klärt den König auf, daß er sich in der Nähe von Schloß Nevers befände. Er selbst ginge eben auch dort hin. Er sei zur Hochzeit geladen, die Lysiart, der neue Herr, mit Eglantine feiere. — Bei der Nachricht von der Verbindung zwischen Lysiart und Eglantine steigt dem König natürlich der Verdacht gegen die Wahrheit ihres damaligen Zeugnisses auf. Und er beschließt nun, von Zweifeln bedrängt, mit nach Nevers zu ziehen, um den Fall noch einmal zu untersuchen.

Also auch hier rollt das Geschehen, allerdings mit der Notwendigkeit einer kleinen Einschaltung, folgerichtig ab. Und, was die Hauptsache ist, der König kann König bleiben, während er im Original doch nahezu die Rolle einer komischen Figur spielt!

Er bleibt so weit königlich, daß es nun sogar seiner Herrschergeste keinen Abbruch tut, wenn er, um Adolar ein wenig zu strafen, den „falschen Tod“ der Euryanthe erzählt. Diese Irreführung könnte eigentlich fortfallen, da die neue Bearbeitung ja auf die Bedingung des Geistes: „Daß Treu dem Mörder Rettung beut für Mord“ verzichtet. Doch bedingt das eine Menge von Umänderungen (Eglantines letzten Ausbruch) und vor allem die Kürzung der herrlichen Molto passionato-Stelle im Finale. Dem gegenüber ist es doch richtiger, dieses Motiv zu lassen, zumal der Herrscher in der durchaus würdigen Haltung, die ihm die neue Bearbeitung beimißt, es sich, wie gesagt, wohl leisten kann, halb väterlich, halb königlich verwarnend, den Adolar daran zu erinnern, daß er, der Euryanthe doch am besten hätte kennen sollen, so leicht von ihrer Treulosigkeit zu überzeugen war. Abgesehen aber davon, strafft dies retardierende Moment auch die Handlung noch einmal sehr wirkungsvoll auf den Schluß zu. — Natürlich, ohne jede Begründung, bliebe das Tun des Königs noch immer fragwürdig. Und dieser bekanntlich fehlenden Begründung wegen mußten vor dem Largo im Finale von Tovey noch einmal sieben Takte hinzugesetzt werden für die erklärenden Worte des Königs:

Die kleine Strafe gab Dein König Dir,
Daß künftig stärkrer Glaube noch Dich zier!
Und wenn sie treulos Euryanthe schmähn:
Denk an ihr Sterben und ihr Auferstehn!

Damit ist denn aber das Werk auch von jedem Vorwurf innerer Unlogik befreit, und ich glaube kaum, daß mit größerer Pietät, wenigstens gegen den musikalischen Teil der Oper, ein Ganzes zustande zu bringen gewesen wäre.

Die wenigen, wenn auch an entscheidenden Stellen vorgenommenen, musikalischen Aenderungen sind also, noch einmal kurz zusammengefaßt, die folgenden:

I. Akt, 1: Umstellung von Adolars Romanze an den Anfang, vor den Auftritt des Königs. Verwendung des „Ernsten Reigens“ für die Verwandlung Akt III, 2, 3.

[1] Keine neue Figur, sondern derselbe, den Weber in der folgenden Verwandlung bei der dort gezeigten Doppelhochzeit und vorher schon im Finale des 1. Aktes auftreten läßt.

II. Akt, 2: Hinzufügung von zweimal 5 Takten für Eglantines Schweigen im Finale.

III. Akt, 1: Erstes Rezitativ, Euryanthe allein. Das Duett mit Adolar fällt fort. Das Rezitativ springt bis zum Erscheinen der Schlange; bei „Weh, er fällt" bricht sie zusammen. Von „Nein, mein Held" — bis „Was ist mein Leben gegen diesen Augenblick" fällt fort. — Nach dem Jägerchor neues Rezitativ, 30 Takte statt der Weberschen 11. — Kürzung in der Arie mit Chor („Zu ihm").

III. Akt, 2: In Nr. 22 Ueberleitung von „Vernichte kühn" ... zum „Ernsten Reigen" aus Akt I, 1, der während der Verwandlung vom 2. zum 3. Bild gespielt wird. Dann, mit dem aufgehenden Vorhang, der Hochzeitsmarsch, nunmehr auf der Bühne. — Einfügung von 7 Takten vor dem Largo im Finale.

Allgemein sei noch hinzugefügt, daß die notwendigen kleinen Aenderungen der Gesangsstimmen von Tovey — selbstverständlich außer in den ganz freien Rezitativen — stets aus den Instrumentalfassungen der Themata genommen wurden, da ja Webers melodische Gedanken (wie schon bei der Arie „Glöcklein im Tale" erwähnt wurde) meistenteils in den Instrumenten viel ungestörter erscheinen.

Im Rahmen dieser musikalischen Veränderungen bewegt sich dann der ganze Umbau des Textes, der die vom Wort ins Bild gesteigerte, überall jetzt durchmotivierte und dramatisch bewegte Handlung, dem ungehinderten Erlebnis großen Operngeschehens hinbreitet.

Wir feiern in diesem Jahre den 100. Geburtstag der ersten Aufführung der „Euryanthe". Das Werk ist bis heute so gut wie unbekannt, in dem hinreißenden Schwung seines instrumentalen Ausdrucks sowohl, in seiner musikdramatischen Kraft und Melodienfülle, als auch in seiner bahnbrechenden Bedeutung für die Opernentwicklung. Hoffentlich vermag die hier endlich versuchte Vereinigung der Szene, die Verstärkung der Umrißlinien der Hauptfiguren, vermögen die gewiß notwendigen, aber immerhin doch in ihrer Ausdehnung geringfügigen Verbesserungen am folgerichtigen Ablauf der Geschehnisse dazu beizutragen, dem Werk für das zweite Jahrhundert seines Lebens die ihm innewohnende Wirkung zu sichern.

Deutsche Dirigenten der Gegenwart.

Fritz Busch.

Die Aesthetik und Psychologie des nachschaffenden Künstlers ist eines der schwierigsten Kapitel, die es gibt. Ich habe zum Beispiel noch nirgends eine Erklärung des Begriffs „Schöpferisch im Nachschaffen" gelesen, die mich völlig befriedigt hätte. Denn ein Sänger, der ein Lied oder eine große Opernpartie als Kunstwerk zu gestalten versteht, aber vielleicht nicht imstande ist, eine kurze Melodie zu erfinden, kann ja vielleicht mit gleichem, wenn nicht oft mit größerem Recht Schöpfer genannt werden, als der Komponist, dem etwas „einfällt" und der im eigentlichen Sinn des Worts „hervorbringt". Man mag sagen, hier entscheidet eben das Format und die Leistung, aber es gibt außerdem noch begriffliche Kriterien, die einmal klar festgelegt werden müssen.

Diese Untersuchung würde hier zu weit führen, und ich möchte mich lieber darauf beschränken, die zwei Haupttypen des nachschaffenden Künstlers herauszustellen; ich sage ausdrücklich „Typen", um anzudeuten, daß hier gegenüber der Vielfalt des Lebens und der Einzelerscheinung eine Vereinfachung vorgenommen wird, die das Verstehen erleichtert. Man kann den Intellektualmusiker und den Instinktmusiker unterscheiden; beide trennt eine tiefe Kluft. Jener erkennt die Musik, dieser erfühlt sie; damit ist alles ausgesprochen. Jener besitzt den aufs höchste ausgebildeten Kunstverstand, ist Meister der Analyse. Mit feinster Geistigkeit zergliedert er den Bau des Kunstwerks, das ihm mehr als „Nurmusik" ist, ja hinter dem er den Kosmos ahnt, den er neugestalten möchte. Er kontrolliert und kennt sich, sein Instrument und das Publikum genau, denn Kunst ist ihm Können und höchste Bewußtheit. Er enttäuscht nie, denn er ist immer derselbe, ist wissender Priester der Kunst.



Fritz Busch.

Ganz anders der musikalische Triebmensch, der sozusagen die „Witterung" hat. Er kennt keine Teile, er kennt nur ein Ganzes. Das Ethos der Kunst schert ihn wenig, er ist der „Musiker **par excellence**" und zur Hälfte Musikant, der eben musizieren muß. Er zergliedert nicht, er fühlt's mit den Fingerspitzen. Er ist im wahren Sinn besessen, ist Objektivation des Willens zur Musik. Mag der Geistige einen Schuß Bürgerlichkeit haben und ein guter Haushalter mit Kräften sein, so ist der andere der Verschwender, der dem Augenblick unbedenklich das Letzte opfert — weil er gar nicht anders kann. Er ist Stimmungsmensch und unberechenbar, aber in guter Stunde erreicht er, vom Dämon getrieben, Höhen, die dem Geistigen stets verschlossen bleiben. Er ist Instrument der Gottheit.

Der Geistige behauptet sich als Eigenpersönlichkeit neben dem Kunstwerk, bleibt sichtbar daneben stehen; er spricht daher auch stärker zu den Geistigen, und stets wird er die musikalische Fachpresse und Tageskritik für sich haben, deren Vertreter meist mehr literarisch als musikalisch fühlen und schon aus Uebersättigung gewohnheitsmäßig nach dem Besonderen Ausschau halten. Der Triebmensch hat nur den Drang, im Werke unterzutauchen und darin zu verschwinden.

Ich spreche hier nur von den ganz Großen — denn mit den andern lohnt es sich nicht, sich zu befassen — und wenn zu den Geistigen vielleicht Naturen wie Furtwängler, Erdmann, Straube zu rechnen sind, so zu den Instinktmusikern der heute 33 Jahre zählende Fritz Busch, der durch die Berufung nach Dresden als Nachfolger Schuchs die Augen aller auf sich gezogen hat. Gewiß, die Gefahren, die dem reinen Instinktmusiker aus seiner engen Verwandtschaft mit der absoluten Musik heraus drohen, sind groß — und mit untrüglicher Witterung hatten das die Intellektuellen bald herausgefunden, als Busch in Stuttgart zum erstenmal den Tristan dirigierte; — sie liegen auf dem Gebiet der Oper. Doch hier zeigte sich nun wirklich, daß eben die Potenz das Ausschlaggebende ist: wer heute in Dresden etwa Othello oder Palestrina unter Busch hört, rechnet dies ebenso zu seinen größten Erlebnissen wie etwa seine Wiedergabe der Neunten oder des Regerschen „Prologs".

Man kann hier ohne Uebertreibung von einem wirklichen Dirigentengenie sprechen; dieses zeigt sich schon in der ausgesprochenen Begabung für das Technische. Buschs Dirigiertechnik ist überaus plastisch; mühelos wandelt sich die Hörform in eine Sichtform. Daher der sofortige Kontakt mit dem Orchester und mit dem Publikum. Es fehlt ihm vielleicht die eigentliche, von Aestheten gerne verlangte Eleganz der sparsamen Bewegung, die so oft Pose ist; alles ist Ausdruck, Fülle und Leben. Die musikalische Beanlagung Buschs ist überaus vielseitig. Er ist ebenso imstande, schärfste Rhythmik und durchsichtigste Stimmführung zu geben und etwa eine Fuge aufs klarste auseinanderzulegen, als einem Adagio den ganz großen Atem der weit sich wölbenden Linie einzuhauchen; ein aufs feinste ausgebildeter musikalischer Farbsinn befähigt ihn zu unzähligen dynamischen Abschattierungen vom schmetternden, dabei stets klangschönen Fortissimo bis zum verdämmernden, immer noch tragenden Pianissimo. Ob er im „Figaro" die Solisten mit köstlichster Filigranarbeit begleitet, ob er die „Meistersinger" mit grandioser Steigerung aufbaut oder als Bravourstückchen Strawinskys „Feuerwerk" abbrennt — stets steht das Publikum unter dem zwingenden Eindruck, daß in diesem Augenblick da oben Schöpfung geboren wird. Ein untrügliches absolutes Gehör unterstützt ihn bei der Probenarbeit ebenso wie die Gabe des treffenden Wortes. Busch ist zugleich ein ausgezeichneter Pianist, der keinem Spezialisten etwas nachgibt und den meisten von ihnen durch seine Musikalität überlegen ist — ein unvergleichlicher Partiturspieler und Vomblattleser. Der Schreiber dieser Zeilen war einmal Zeuge, wie Busch die ganze Partitur der Salome von Strauß in einem Zuge durchspielte, dabei sämtliche Rollen mit der Stimme markierend. Ebenso spielte er den Klavierauszug von Schrekers „Schatzgräber" vom Blatt und fragte nach dem zweiten Akt den die Solostimmen markierenden Komponisten: „Nun, habe ich einen Fehler gemacht?" — was der Komponist verneinen mußte. Nur wer einen Blick in das Notenbild Schrekers geworfen hat, kann ermessen, was das bedeutet.

Zusammengehalten werden diese spezifischen Eigenschaften durch eine Persönlichkeit, deren Zauber sich weder das Orchester noch das Publikum entziehen kann, denn beide fühlen instinktiv: dort oben steht ein Mann, dem es nie um seine Person, sondern nur um das Kunstwerk geht, der die virtuose Veranlagung nie zur Pulteitelkeit mißbraucht und an jedem Abend ein Stück seines Lebens hingibt, ohne daraus ein Schaustück zu machen.

Einige Daten mögen dies kurze Bild vervollständigen. Fritz Busch wurde als ältester Sohn des ausgezeichneten Geigenbauers Wilhelm Busch am 13. März 1890 in Siegen in Westfalen geboren. Schon in frühester Jugend zeigte sich die musikalische Begabung, ja die ausgesprochene Leidenschaft für den Dirigentenberuf. Nach vollendetem Musikstudium am Kölner Konservatorium unter Fritz Steinbach, Karl Böttcher, Lozzaro Uzielli und Otto Klauwell verdiente sich Busch die Sporen als Kapellmeister am Rigaer Stadttheater 1909—10; es folgten Anstellungen als Fürstl. Kapellmeister in Pyrmont und gleichzeitig Chorleiter in Gotha (1910—12) und städtischer Musikdirektor in Aachen (1912—18). Die dann erfolgende Berufung als Generalmusikdirektor an die Stuttgarter Bühnen — das Verdienst und die letzte große Tat des Intendanten v. Putlitz — gab Busch die Möglichkeit zu der großartigen Entfaltung seiner Persönlichkeit.

Busch, der nun in der Fülle der Kraft steht, war eine Hoffnung; er ist nun Erfüllung geworden. Wohl uns, daß Deutschland noch Persönlichkeiten hervorbringt, die sich — nach Morgensterns unvergänglichem Wort — selbst verbrennen, um der Menschheit zur ewig leuchtenden Flamme zu werden!

Alfred Schwab.



Karl Goldmark: „Erinnerungen aus meinem Leben".

Diese Schrift (Rikola-Verlag, Wien) gehört unter die Dokumente, die zur Belehrung jener viel zu billig Philosophierenden dienen könnten, welche eine reichlich abgewogene Dosis materieller Sorgen und Entbehrungen gelassen als der allgemeinen künstlerischen Entfaltung förderlich betrachten. Die durch Goldmarks Gesamtschaffen verfolgbare, seltsame Unausgeglichenheit der Ausdruckselemente findet hier ihre düstere Erklärung. Diese Erinnerungen berichten von einem künstlerischen Werdegang, der gleich von Anbeginn seinen entscheidenden Knax mit auf den Weg bekam. Sie erzählen von einem Knaben, der den gänzlichen Mangel an zureichendem und systematischem Unterricht, hungernd und darbend, durch unentwegt vorwärtstappende, autodidaktische Versuche auszugleichen erfolglos bemüht gewesen war; sie erzählen von einem Jüngling, der das in geistiger Hinsicht ausschlaggebende Jahrzehnt seines Daseins, nämlich die zwischen seinem siebzehnten und siebenundzwanzigsten Lebensjahr liegende Epoche, erschöpft von tagsüber Anfängern erteilten Violinstunden, allabendlich im Orchester des Wiener Carl-Theaters verbracht hat. Von heißer Sehnsucht nach Höherem gefoltert, immer nur Serienvorstellungen von Operetten und Possen verzapfen zu helfen, und mit gefesselten Händen die unwiederbringliche Jugend unausgenützt, tatenlos, ohnmächtig dahineilen zu fühlen: auch im gesündesten Gemüt muß ein in solchem Seelenzustand verbrachtes Dezennium unauslöschliche Spuren hinterlassen.

Familienverhältnisse verschlagen den jungen Mann plötzlich nach Budapest. Seine Berichte über das damalige Musikleben der ungarischen Hauptstadt sind äußerst kärglich. Wohl einesteils, weil dem fremden neuen Orchestermitglied des kleinen Ofner Residenztheaters die Gelegenheit zum Knüpfen bedeutender Bekanntschaften fehlte, anderenteils, weil die seinerzeitige Musikpflege Budapests weniger öffentlich als mehr auf kunstbeflissene Privatkreise zurückgezogen war. — Jener Aufenthalt sollte immerhin von entscheidender Bedeutung für seine fernere künstlerische Entwicklung werden: zwei Jahre hindurch findet er Muße, sich endlich ernst und andauernd in das gründliche Studium der Harmonielehre und des Kontrapunktes zu versenken. Die keineswegs überraschende, erste Folgeerscheinung dessen ist, daß er seine sämtlichen, bisher vollendeten Kompositionen, mit denen er bereits einen Autorenabend in großem Stil bestritten hatte, vernichtet. Wehmütig beklagt Goldmark, bei dieser Stelle seines Rückblicks angelangt, die Tragik seines Schicksals, das ihn um die ganze eigentliche Jugendperiode mit all ihrer schöpferischen Phantasie und glühenden Tatenlust gebracht habe . . . Tatsächlich fehlt seinem Lebenswerk der Anfang, das innere Wachstum. Es setzt gleich mit dem Vollbesitz aller Qualitäten, fix und fertig ein, und verliert nur, mit zunehmendem Alter, an Frische und Intensität.

Es ist keineswegs gleichgültig, ob ein Künstler das erlernbar Handwerksmäßige seiner Kunst bei gereiften Jahren und auf einmal in seinem bereits stabilisierten Denkvermögen unterbringt, oder ob sein heranwachsender Gesichtskreis Zeit und Gelegenheit findet, alles Technische allmählich in sich zu verarbeiten und organisch einzuschmelzen. Man lernt eben mit dreißig Jahren durchaus verschieden wie mit dreizehn. Dort sozusagen psychologischer, kritisch sichtend, annehmend oder ablehnend; hier physiologischer, aufnehmend oder ausscheidend. — Eine vertrauliche autobiographische Mitteilung, wonach Goldmark bis ins späte Alter mit der Ausarbeitung von Harmonielehre-Aufgaben geistige Gymnastik getrieben habe, wirkt diesbezüglich überaus charakteristisch. Er empfand solche Uebungen offenbar als notwendig. Die Beherrschung der Satztechnik wurde für ihn anscheinend niemals zur völligen Selbstverständlichkeit, zumal er viel zu konservativer Natur war, um — wie so manches leichtblütigere Temperament, aus der Not eine Tugend machend — sich über die Regeln der Tradition einfach hinwegsetzen zu können. Der Wunsch „wohlgeschult" und „zünftig" zu erscheinen, tritt, gleichsam um eine Achillesferse wissend, in seinem Gesamtschaffen deutlich genug zutage. Die „Harmonielehre" taucht darin wiederholt in ihrer ganzen Unverdautheit, steif und trocken, fast wie „an sich" auf. Die Folge davon ist jener merkwürdige, im tiefsten Sinne tragische Dualismus, welcher uns aus fast jeder einzelnen Goldmarkschen Komposition entgegenklafft: seine unbestreitbar originelle, große und auch kühne, aber typisch orientalische melodische Erfindung ward darin mühselig und mehr einem dumpfen, nachahmerisch gehorchenden Drang folgend als aus innerer Ueberzeugung, in das gänzlich wesensfremde, westeuropäische Akkordsystem, wie in eine miserabel sitzende, drückende und quetschende eiserne Rüstung, hineingepreßt. Seine ostwärts geneigte Thematik gewann infolge dieser gewaltsamen Einordnung in keiner Hinsicht, büßte dagegen den Blütenstaub der Unberührtheit, den primären Charakter ein und ward — auf einen gemeinsamen Nenner gebracht — nur nivelliert und schablonisiert . . . oder auch völlig unterdrückt. Versuchte jedoch der Tonsetzer, was mit zunehmenden Jahren immer häufiger geschah, solcherart ganz in westeuropäischer Mentalität aufzugehen und aus dieser heraus zu musizieren, so gelangen ihm, dem unter solchen Voraussetzungen gerade eine möglichst allgemein übliche, glatte Bewältigung des Idioms, also die nackte, korrekte Konvention, als Endziel alles Strebens vorschweben mußte, erklärlicherweise nur mittels rezeptmäßig angewandter Erfahrungen sekundär zusammengestoppelte, unfreie und

unpersönliche Produktionen. Die beiden Werke, deren Themen ihre ursprüngliche Natur am entschlossensten behaupten, die „Sakuntala-Ouvertüre" und die Erstlingsoper „Königin von Saba", zeigen die bedeutenden Möglichkeiten, die in Goldmark bei höherer künstlerischer Aufrichtigkeit und Konsequenz zum Durchbruch gelangt wären. Jemehr er später, sei es aus Mangel an Erkenntnisfähigkeit oder aus Kleinmütigkeit, sein wahres Antlitz verhüllt, durchaus für etwas anderes gelten will, als er ist, posiert und unehrlich tut, desto blässere und banalere Früchte sieht er, der vielleicht zum Schöpfer des neu-orientalischen Stils berufen war, seinen aussichtslosen Anstrengungen entsprießen.

Das Buch ist unterhaltsam und in novellistisch flottem Tempo geschrieben. Am eingehendsten verweilt der Verfasser beim Gipfelpunkt seines Lebens, bei der Entstehungsgeschichte der Oper „Saba" und deren rasch erfolgtem Siegeszug durch Europa. — Einen besonderen Reiz verleihen dem Band die vielen, zum Teil bisher unbekannten Anekdoten, die Goldmark bei Erwähnung von berühmten, ihm näher getretenen Künstlern einstreut. So in erster Reihe von Brahms, mit dem ihn ein zeitweilig bis zur Freundschaft sich erwärmender, dreißig Jahre dauernder täglicher Umgang verband und der Goldmarks ihm durchaus wesensfremde Musik zwar niemals liebgewann, dieselbe aber ihres unbedingten Ernstes, reizvollen Temperaments und sonstiger nicht zu unterschätzender Eigenschaften halber von Anbeginn geachtet und mit Interesse begleitet hat.

Alexander Jemnitz.

René Monché.

Von einem aufstrebenden Talent will ich erzählen, das mit geradezu heroischem Willen nicht davon abließ, das Ziel seiner musikalischen Vollendung zu verfolgen, obgleich die Pranke des Schicksals ihm einen Schlag versetzt hat, der es für immer zur Unfähigkeit zu verdammen schien, je wieder ein Instrument zu spielen. Von René Monché, dem jetzt etwa Vierundzwanzigjährigen, der mittelst einer künstlichen Hand zu einem ausgezeichneten Pianisten heranreift, nachdem ihm der Weltkrieg die linke Hand vollständig gelähmt. Monché ist ein Sohn des Elsaß. Die Bergwelt der Hochvogesen, die er gleich mir seine Heimat nennt, ergreift den Wanderer mit eigenartigem, wunderbarem Stimmungszauber; und die geheimnisvolle Macht dieses Zaubers beruht in dem unerschöpflichen Reichtum an idyllischen und heroischen Motiven, die sich — ähnlich wie im schweizerischen Gebirge — stellenweise harmonisch aneinanderreihen, um plötzlich wieder in harten Widerstreit miteinander zu geraten. Hier schmiegt sich der niedere Stall des Kühers dem Berg an die breite Brust, geborgen von den Wetterstürmen der Hochsommernächte, dort duckt sich die kleine Melkerhütte an verwunschenem, sagenumwobenem Ort unter den Trauf der letzten spärlichen Tannen, denn jäh über ihr droht die wilde Felswand mit dröhnend zu Tal hinabbrechendem Gestein, mit dem blindwütenden Toben reißender Wasserfluten zur Zeit der Schneeschmelze, oder dem Brüllen der Lawine. Wer zur Mittagstunde auf einsamer Alm dem fernen Brausen der Bäche im tiefen, grünen, von gewaltigen Nußbäumen beschatteten Tolgrunde lauscht, wo um den mitten in den Wiesen liegenden Hügel der Moräne die Geißen grasen und der blaue Rauch des Hirtenfeuers emporkräuselt, dem ziehen die Heldengesänge Ossians, die Gestalten der Odyssee, die Idyllen Theokrits durch die Seele. Wenn in stiller Nacht das weithingetragene, melodische Geläute einer weidenden Kuhherde über die Triften zieht, wenn das Summen der wilden Bienen im Wipfelmeer der Riesentannen übergeht in das sanfte Sausen der Gräser auf dem kahlen Gipfel im Abendwinde, wenn ein langgezogener Alphornruf an den vom Spätrot überhauchten Felswänden die Stimmen des Widerhalls weckt, wenn über die aschgrauen Zinnen, lange bevor sie die Frühe in tiefen Purpur taucht, am noch mit Sternen übersäten Morgenhimmel die Höhenlerche ihr Tagelied schmettert — dann wird aus dieser Landschaft heraus Musik geboren. Unter dem Einflusse dieser Musik, dieser herrlichen Natur stand ich, bevor mich der Krieg aus der Heimat verschlug, steht heute noch mein junger Landsmann René Monché, dessen verheißungsvolle, erste Schöpfungen als Komponist alle die Seele unserer Heimat ausströmen. Die Neue Musik-Zeitung bringt in diesem Heft sein Bildnis und eine Liederbeilage als Probe seiner gesunden modernen Kunst, und auch ich will heute in den wenigen Zeilen, die mir noch zur Verfügung stehen, dem Leser ein Bild von ihm entwerfen.



René Monché.

René Monché ist am 6. August 1898 in Münster im Elsaß geboren. Einer Musikerfamilie entsprossen, zeigte er schon als Kind Talent und erhielt Privatunterricht am Klavier. Dem Willen seines Vaters folgend, mußte er darauf bedacht sein, sich neben dem künstlerischen auch einen praktischen Beruf anzueignen, und so lernte er das Schriftsetzerhandwerk. Er bestand seine Gesellenprüfung mit Auszeichnung. Eine Granatsplitterverletzung am linken Oberarm im Krieg schien seiner Laufbahn als ausübender Musiker für immer ein Ende bereitet zu haben, aber die dadurch entstandene Radialislähmung konnte durch eine höchst sinnreiche Manschette von der Firma Wilhelm Holzhauer in Marburg und durch den starken Willen ihres Trägers so vollständig behoben werden, daß niemand bei dem vorzüglichen Klavierspiel Monchés ahnt, wie lahm seine Hand ohne ihre sich dicht über sie schmiegende künstliche Schwester herabsinkt. Jeder Finger wird getragen von einer Spiralfeder, die den Gegenzug, der sonst vom Radialisnerv reguliert wird, ausübt; und mit dieser Marburger Schiene, die dem deutschen Erfinder und Hersteller Ehre macht, hat es Monché durch eisernen Fleiß fertig gebracht, wieder genau wie früher spielen zu lernen, ja noch mehr, sich im Spiel zu vervollkommnen. Die Erkenntnis seiner Lähmung war für ihn niederschmetternd gewesen, das kann sich jeder vorstellen. Da erhielt er in Lahr in Baden, wo er mit seiner Familie als Kriegsflüchtling weilte, nachdem Münster und die Talgemeinden in Trümmer gelegt waren, Kenntnis von diesem Marburger Fabrikat. Gleichzeitig machte er die Bekanntschaft des Seminarmusiklehrers Adolf Müller dortselbst, der ihm die Grundregeln der Harmonielehre beibrachte. Dort befreundete er sich auch mit einem großen Musikfreunde, einem hochgesinnten Juwelier aus Straßburg, Herrn Frank Laederich, der sein Gönner und Förderer wurde und sich seiner vollständig annahm. Er ermöglichte Monché u. a. den Besuch des Straßburger Konservatoriums. Dasselbe stand damals unter der Leitung von Prof. Hans Pfitzner. Monché studierte bei Prof. E. Münch Orgel und bei dem als Komponist rühmlichst bekannten Meister Prof. Joseph Maria Erb Klavier, Kontrapunkt, Fuge und Komposition. Nach Beendigung seines Studiums versah er während einiger Jahre den Posten eines Repetitors an der Straßburger Oper. Jetzt hat er sich ganz der Komposition gewidmet und schon eine Anzahl Lieder, Klavierstücke, Kammermusik- und Orchesterwerke geschrieben, von denen letztere mit Erfolg vom städtischen Orchester in Straßburg aufgeführt worden sind. Auch sind schon von seinen Liedern bei Emile Gallet und bei G. Oudet in Paris im Druck erschienen. Bei Meister Vincenz d'Indy, dem Direktor der scola cantorum in Paris, gedenkt er sich weiter zu vollenden. Möge seine schöne Heimat, die er über alles liebt, einst stolz auf ihn schauen dürfen, als auf einen ihrer Besten! (Zusatz der Schriftleitung: Wir verweisen auf das in unserer heutigen Beilage abgedruckte Lied René Monchés.)

Hans Karl Abel.

Schweizer Musikfest in Ludwigshafen a. Rh.

Das eben zu Ende gegangene Musikfest, bei dem nur Werke von Schweizer Komponisten zur Aufführung kamen, bildete den eindrucksreichen, verheißungsvollen Anfang zu „Internationalen Musiktagen", die die Stadt Ludwigshafen und das Landessymphonieorchester für Pfalz und Saargebiet in Aussicht genommen haben. Ein holländisches, ein nordisches und ein spanisches Musikfest sollen sich im Lauf der nächsten Jahre diesem Schweizer Musikfest anschließen und in künstlerisch einheitlich geschlossener Gestalt uns ein anschauliches Bild von dem musikalischen Wirken und Schaffen fremder Länder und Völker übermitteln. Ein an sich gewiß sehr guter und schätzenswerter Gedanke! Daneben erhebt sich aber doch gleichwohl sofort die Gegenfrage, ob solche „Internationale Musiktage" gerade in unserer heutigen ernsten und schweren Zeit angebracht und berechtigt sind, heutzutage, da Tausende von deutschen Künstlern in bitterer Not um ihr Dasein kämpfen müssen, da deutsche Kunst und deutsche Kultur von übermächtigen Feinden widerrechtlich so hart bedroht wird. Demgegenüber sei das Wort von Romain Rolland, dem hochgemuten Verkünder „menschheitverbindender Ideen", angeführt, wenn er in seinem Buch „Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit" so schön und treffend sagt: „Ein enger und auf sich selbst gestellter Geist hat niemals einer Kunst zur Vorherrschaft geführt. Der Geist soll alle Substanz des Weltalls

in sich aufnehmen. Er wird darum nicht minder den Charakter seiner Rasse behalten; aber er wird seiner Kunst mit dem Blut und Saft der Fremde Allweltlichkeit verleihen . . . Ein solcher Sieg wird der größte sein, den eine Kunst oder eine Nation anstreben kann: er wird der Sieg der Menschheit." Von diesem Standpunkt aus betrachtet: Die Musik aufgefaßt als jene „Universalsprache, durch deren Wortschatz und Worttechnik die Söhne aller Völker sich auszudrücken vermögen und berufen somit, eine Brücke zu schlagen zur allgemeinen Menschenversöhnung" — von diesem Standpunkt aus betrachtet, wird man diese „Internationalen Musiktage" doch mit Freude und Genugtuung begrüßen dürfen, zumal wenn ihnen ein so glücklicher Erfolg beschieden ist wie diesem ersten Schweizer Musikfest.

In Gemeinschaft mit dem Schweizer Tonkünstlerverein war ein außerordentlich abwechslungsreiches und anregendes Programm für zwei Kammermusik- und zwei Orchesterkonzerte zusammengestellt. Verschiedene in Deutschland weniger bekannte Komponisten wie Friedrich Niggli, Werner Wehrli, Henri Gagnebin und Karl Heinrich David waren mit Liedern und Streichquartetten auf dem Programm vertreten; von den bekannten Schweizer Tondichtern vermißte man auffallenderweise Volkmar Andreae; die Aufführung der VI. Symphonie und einiger Gesangsquartette mit vierhändiger Klavierbegleitung von Hans Huber dürfen wohl als nachträgliche Ehrung und Huldigung für den vor ungefähr anderthalb Jahren verstorbenen, ungemein verdienstvollen Basler Musikdirektor angesehen werden; denn ihrem inneren Gehalt nach stehen sie in ihrer liebenswürdig harmlosen Musizierfreudigkeit unserem heutigen Empfinden doch schon beträchtlich fern. Gesunde Kraft und Frische und natürliches Empfinden, in dem letzten Variationenteil auch sehr ansprechendes Können, zeigte das Streichquartett d moll Op. 4 von dem in Zürich ansässigen Walter Schultheß. Kunstvoll gearbeitet und klangschön gesetzt, fanden auch vier Intermezzi für Flöte, Englisch Horn, Klarinette und Fagott von dem Genfer Joseph Lauber mit Recht sehr viel freundlichen Beifall, zeigten sie doch deutlich, welch reizvolle Wirkungen eine feinfühlige, kunstgeübte Hand diesen Instrumenten zu entlocken versteht. Von den Orchesterwerken mußte das Violinkonzert von Hermann Suter in Basel leider ausfallen, da die Noten dazu nicht rechtzeitig eingetroffen waren. Die Ouvertüre zu einer alten Komödie des Züricher Komponisten Reinhold Laquai ermüdete durch ihre ungebührliche Länge und brachte sich damit selbst um den entscheidenden Eindruck; etwas langatmig und weit ausschweifend erscheint auch die III. Symphonie in d moll des Berner Musikdirektors Dr. Fritz Brun, besonders in dem zweiten Satz bei den Variationen über ein altes tessinisches Dreikönigslied, doch gelang es dem Temperament des selbst dirigierenden Komponisten, die drohende Gefahr zu bannen und seinem Werk einen achtunggebietenden Erfolg zu sichern. In unseren Konzertsälen nicht mehr fremd sind die musikalischen Stimmungsbilder für großes Orchester, zu denen sich Pierre Maurice durch Pierre Lotis Roman „Die Islandfischer" angeregt fühlte. Fein und vornehm in Farbe und Zeichnung ist die Stimmung aller vier Teile dieses Werkes, „Im Isländischen Meer", „Der Hochzeitszug", „Liebesgespräch" und „Die Erwartung", wiedergegeben: eine hochbedeutsame Schöpfung, wert des reichen, ihr und ihrem Autor gespendeten Beifalls. Daß Othmar Schoeck mit vollem Recht unter den jungen Schweizer Komponisten an erster Stelle genannt wird, bewies zur Genüge seine lebensprühende, farbenfreudige, geistvolle Musik zu Goethes Singspiel „Erwin und Elmire". Fast überreich an musikalischer Arbeit in harmonischer, melodischer und thematischer Hinsicht sprengt diese Komposition gewaltsam den vom Dichter in seinem „Schauspiel mit Gesang" gezogenen engen Rahmen und scheint sich zur komischen Oper auswachsen zu wollen; als solche konnte sie indessen im Konzertsaal nicht zu jener vollen Wirkungsfähigkeit gelangen, die ihr auf der Bühne wohl beschieden sein dürfte. Verbindende Worte, von ihm selbst verfaßt, sprach Alfred Auerbach aus Frankfurt, mit reichlich theatralischem Aufwand; eine kurze Inhaltsangabe des Singspiels hätte die gleichen, vielleicht sogar besseren Dienste getan. Auch Schoeck, der seine Musik selbst dirigierte, wurde von der stets zahlreich erschienenen Zuhörerschoft lebhaft gefeiert.

Ob und inwieweit die Schweizer Komponisten entsprechend ihrer künstlerischen Bedeutung mit ihren wertvollsten Werken bei diesem Musikfest vertreten waren, mag hier unentschieden bleiben, denn nur der genaue Kenner der musikalischen Verhältnisse in der Schweiz wäre hier in dieser Frage zu einem entscheidenden Urteil berechtigt. Doch reich und mannigfach und höchster Anerkennung wert war die schöne Fülle tiefer Eindrücke, die diese Tage in Ludwigshafen vermittelten. Deutlich hoben sich dabei die beiden großen musikalischen Gruppen, in die das Schweizer Musikleben zerfällt, voneinander ab: die deutschen und die welschen Komponisten stehen sich scharf gekennzeichnet gegenüber. Die in der Ostschweiz, mit Zürich als geistigem Mittelpunkt, lebenden deutschen Komponisten können auf eine stolze, hundert Jahre alte künstlerische Entwicklung zurückschauen, von dem alten Hans Georg Nägeli an über Ignaz Heim und Karl Attenhofer bis zu Friedrich Hegar; die deutschen Klassiker, späterhin dann vor allem Mendelssohn und Schumann dienten hier den Schweizer Komponisten als Muster und Vorbild, während die jüngere Generation ihren Weg mehr von Wagner und Strauß her genommen hat. Dagegen neigen die in der Westschweiz, besonders in Genf und Lausanne wohnenden Künstler welscher Abstammung mehr dem Einfluß der französischen Musik zu, die von Berlioz ausgehend in dem Impressionismus von Claude Debussy und seiner Schule ihren augenblicklichen Höhepunkt erreicht haben dürfte. Gemeinsam aber ist beiden Gruppen die ausgesprochene Liebe zur Heimat, das stark betonte Heimatsgefühl, aus dem heraus die Schweizer Musik immer und immer wieder neue befruchtende Anregung in Hülle und Fülle schöpft, wie sie auch dem geistigen Nährboden der Heimat jene volkstümlich bodenständigen Weisen entnimmt, die aus ihren Werken in künstlerisch gehobener, veredelter Gestalt tausendfältig wiederklingen.

Darf das Bild von dem Schweizer Musikleben, wie es sich aus diesen Tagen in Ludwigshafen hat gewinnen lassen, als überaus glücklich, vielversprechend und segensreich bezeichnet werden, so trug zu diesem günstigen Eindruck nicht wenig die treffliche Darbietung in künstlerischer Hinsicht bei. Das Pfalzorchester unter der Leitung seines Generalmusikdirektors Prof. Ernst Boehe, das Frankfurter



Zu Hernrieds Aufsatz: „Hermann Götz und Mannheim" (Seite 162 ff.).
(Von der Intendanz des Mannheimer Nationaltheaters freundlichst zur Verfügung gestellt.)

Vokalquartett (Anna Kämpfert, Rosy Hahn, Anton Kohmann und Karl Rehfuß), die Bläservereinigung des Pfalzorchesters und das Berner Streichquartett mit Alphonse Brun an der Spitze standen auf der vollen Höhe der ihnen gestellten Aufgaben. Besonders herzlicher Dank gebührt ferner dem Intendanten des Pfalzorchesters, Hofrat Ferdinand Meister, dessen außergewöhnlich hohes Organisationstalent, verbunden mit kühnem Wagemut und zielbewußter Tatkraft, sich wie früher an anderen Orten und bei anderen Gelegenheiten so auch hier wieder aufs glänzendste bewährt hat. Und mit dem Gefühl dankbarer Freude und bewundernder Anerkennung schieden auch die zahlreichen fremden Gäste, zumal aus der Schweiz, von der gastfreundlichen Stadt Ludwigshafen in dem erhebenden Bewußtsein der Völker und Menschen verbindenden Macht der Kunst.

August Richard (Heilbronn a. N.).

Karl Futterer: „Don Gil mit den grünen Hosen".

Uraufführung in Freiburg i. Br.

Ein erfreuliches Bild der Leistungsfähigkeit der kleineren deutschen Bühnen auch in dieser bedrängten Zeit gab die im Szenischen (Intendant Pichler) und Musikalischen (Cornelius Kun) gleich ausgezeichnet gelungene Uraufführung der komischen Oper „Don Gil mit den grünen Hosen" des Basler Komponisten Karl Futterer am Stadttheater in Freiburg i. Br. Futterer ist ein Fünfziger; sein bisheriges Schaffen umfaßt noch zwei weitere Bühnenwerke („Der Geiger von Gmünd" und „Das Damenduell"), Kammermusikwerke und Lieder. Das Libretto zu seiner musikalischen Komödie hat sich der Komponist nach einem in den letzten Jahren von deutschen Bühnen mit Glück wieder vorgezogenen gleichnamigen Lustspiel von dem lebensfrohen spanischen Mönch und Komödienschreiber Tirso di Molina, einem Zeitgenossen Calderons, mit Geschick und sicherem Kunstverstand selbst eingerichtet. Ein spanischer Edelmann stellt in Madrid unter dem Namen Don Gil der schönen Donna Ines nach, trotzdem er in Valladolid eine Braut sitzen hat. Diese erfährt seine Pläne und kommt ihm, ebenfalls als Don Gil in grünen Hosen auftretend, bei Donna Ines zuvor, deren Herz sie für sich zu entflammen versteht, so daß der Ungetreue schließlich der Betrogene wird. Die amüsant erzählte Geschichte, die durch ein theaterwirksames Gegenspiel der Umwelt, allerlei Verwechslungen und Intrigen gewürzt ist, endet schließlich zur Befriedigung aller Beteiligten.

In der musikalischen Einkleidung der Vorgänge durch Futterer begrüßen wir zwar nicht die Tat eines schöpferischen Genies, wohl kann man sich aber an der sauberen Arbeit der Partitur, der zierlichen intimen Haltung der Musik, die mit Anmut und lustspielmäßiger Lebendigkeit den Geschehnissen folgt, erfreuen. Der Komponist hat sich mit dem Orchester unserer Klassiker begnügt (ohne Posaunen), mit dem er klangschön und mit feiner Mäßigung musiziert und oft hübsche Details liefert. Die spanische Lokalfarbe ist unaufdringlich verwendet. Man würde mit noch größerem Vergnügen lauschen, wenn der musikalischen Erfindung nicht die tiefere Urkraft mangeln würde. Die Melodie leidet an Blutarmut, die Themen sind nicht prägnant genug, um Bedeutung im höheren Sinne beanspruchen zu können. Auch sagt die Musik über die seelischen Erlebnisse und Vorgänge zu wenig aus, den Gestalten fehlt die treffsichere musikalische Charakterisierung. — Die in einen prächtigen Bühnenrahmen gestellte Aufführung begegnete beifälligstem Interesse, so daß der Komponist mit seinen Helfern sich wiederholt bedanken mußte. H. B.

Musikbriefe

Duisburg. Die Bedeutsamkeit und Wertfülle des Duisburger Theater- und Musiklebens ist seit Paul Scheinpflugs Uebersiedlung von seinem Dirigentenposten im Berliner Blüthner-Orchester nach hier und seit der Gründung unserer eigenen Oper beständig gewachsen. Brachte Scheinpflug die reichen Dirigentenerfahrungen und die große Musikalität des selbstschaffenden Künstlers mit, errang er sich als Interpret Brucknerscher, Mahlerscher und Straußscher Werke bald Ruhm und Erfolg, ohne dabei die deutschen Klassiker zu vernachlässigen, so erlebte andererseits das Stilwesen der Oper im Zusammenhang mit den Inszenierungskünsten der Stilbühne eine neue Blüte. Unter den Aufführungen dieser neuen Spielzeit, die zum Teil neueinstudierte Werke der letzten Spielzeit wie Parsifal, Tristan und Isolde, Die Meistersinger und eine Reihe von komischen Opern wiederholten, nahm die Erstaufführung von Paul Scheinpflugs musikalischem Lustspiel „Das Hofkonzert" einen besonderen Rang ein. Das anmutige Werk, dem als Text das in Verse umgearbeitete Lustspiel „Kammermusik" von Ilgenstein zugrunde liegt, fand begeisterten Beifall. Es verbindet in glücklicher Weise die Naivität kantabler Linie mit einem von R. Strauß beeinflußten, aber in der Einfachheit der Faktur über ihn hinausgehenden Instrumentationshumor. Musikalische Charakteristik illustriert in feinkomischen Akzenten und kurzbogigen Phrasen das stagnierende Milieu eines kleinen Hofes, dessen gekröntes Haupt, eine reife und erotisch-sentimentale Herzogin-Witwe, einen Tenor engagiert in dem Glauben, er sei unverheiratet; dessen Frau Helene kommt aber unter der Maske einer Schwester mit und Bubi, beider Kind, enthüllt leider den frommen Betrug. So muß sich der Tenor von einem unverheirateten Bassisten verdrängen lassen. In der Rolle des leichtfüßigen Tenors, der es liebt, den Ehering in der Tasche anstatt am Finger zu tragen, glänzte Paul Hochheim durch tenorale Leuchtkraft und elastische Höhe, Grete Siegert spielte eine scharmante Sängersfrau und Else Dröll-Pfaff gab der Fürstin das sentimentale Relief, während Imre Aldori die grotesken Züge des Hofmarschalls oft übertrieb und eine recht unglückliche Maske hatte, so daß seine Charakteristik in ihrer Vortrefflichkeit nicht ganz zum Ausdruck kam. — Allseitige Zustimmung findet der konsequent durchgeführte Plan des Intendanten Dr. Schmitt, die komische Oper in ihren zahlreichen Spielarten vorzuführen. So brachten uns die letzten Wochen außer einer im Stil des Reifrockzeitalters wohlgelungenen Aufführung des „Don Pasquale" von Donizetti, in der sich Julius Gutmann als Pasquale, Grete Siegert als Norina und Karl Hauß und Holger Börgesen als Ernesto und Malatesta hervortaten, den Lortzingschen Waffenschmied, den Fra Diavolo und Die lustigen Weiber von Windsor. In der Inszenierung des zuletzt genannten Werkes offenbarte sich mit humoristischer Gewalt wiederum die geniale Synthese von Shakespeare-Bühne und romantischer Musik, die der leider zu früh verstorbene Franz Mannstaedt als Spielleiter geschaffen hatte. — Auf dem Gebiete des Konzertwesens machte sich Paul Scheinpflugs unermüdliche Arbeitskraft und intensive Schulung des Orchesters und der Chorkräfte besonders stark in einer verspäteten Brahms-Feier bemerkbar, die in monumentaler Mächtigkeit Ausdruck fand. Die Vier ernsten Gesänge und das Deutsche Requiem mit Raatz-Brockmann als Solisten und die charcktervollen Variationen über ein Thema von Haydn fanden in der trefflichen Spielkultur des Orchesters und der feingemeißelten und sauber abgetönten Gesangsleistung des Chors beredte Vermittler. Aus der Fülle der übrigen Programme seien einige Sensationen und Neuheiten herausgegriffen. Hoffnungsvolle Ansätze zeigte eine Orchestersuite Op. 20 des Wiener Komponisten Egon Kornauth; der an Kantilenen und vorwiegend melodischer Stimmführung reiche dritte Satz zeigt Tiefe, der stürmische Schlußsatz mit seiner kurzatmigen Instrumentierung Charakter, so daß ein beachtenswertes Können übrig bleibt, auch wenn der stellenweise zu lärmende Orchesterklang stört. Unpersönlicher und als Nachklang zu R. Strauß, Mahler und Puccini erklang Georg Szells Lyrische Ouvertüre, die Paul Scheinpflug mit prächtigem Schwung herausarbeitete. Von Arnold Schönberg, der von den einen als Stern der Verheißung gepriesen, von den anderen als Musikbolschewist aufs schärfste bekämpft wird, brachte Scheinpflug Pelleas und Melisande zu Gehör. Dieser blassen Blüte nachwagnerschen Epigonentums, einer symphonischen Dichtung, die durch kontrapunktische Ueberladung und harmonische Neuerungssucht das ersetzt, was sonst die im Raume frei schwebende und gestaltende Phantasie schafft, standen die meisten bis ans Herz hinan kühl gegenüber, um sich dann von dem in einem Meisterkonzert durch Schulz-Dornburg (Bochum) zu Gehör gebrachten Pierrot lunaire von Schönberg als einem nihilistischen Verneiner der ästhetisch erfaßbaren Musik mit Grausen abzuwenden. Glücklicherweise blieb es bis jetzt bei diesen Experimenten, die mehr noch als den unschöpferischen Intellekt ihrer Urheber die Kritiklosigkeit gewisser musikalischer Kreise grell beleuchteten, die den Vorwurf der Rückständigkeit mehr fürchteten als den Mut zu eigenem Urteil. Von Bruckner bot Paul Scheinpflug die titanische 3. Symphonie in machtvoll dröhnenden Klangausmaßen, und von Rich. Strauß' Sinfonia domestica erhielten wir wiederum durch Scheinpflugs pathetische, große Dirigentengeste stärkste Eindrücke. Unter den kammermusikalischen Veranstaltungen machten Quartettabende des einheimischen Grevesmühl-Streichquartetts vorzüglichen Eindruck. Ein Besuch des Frankfurter Amar-Quartetts, das ein a moll-Streichquartett von Bela Bartok und das Streichquartett C dur Op. 16 von Paul Hindemith zum Vortrag brachte, hinterließ zwiespältige Gefühle, da atonale Modephrasen, die darin in reicher Fülle vorkamen, nicht recht erwärmen konnten. Dr. H.

Kunst und Künstler

— Das Württ. Landestheater und die Ortsgruppe Stuttgart der Max-Reger-Gesellschaft veranstalten zum 50. Geburtstag Regers eine Gedächtnisfeier. Das Landestheater bringt eine Morgenfeier „Der junge Reger" (Ansprache Dr. Hugo Holle, Lieder, Kammermusik) und ein Orchesterkonzert unter Carl Leonhardt (Orchesterlieder, Serenade u. a.; Solistin: Olga Blomé); die Ortsgruppe der Max-Reger-Gesellschaft gibt ein Kirchenkonzert (Uraufführung der nachgelassenen Kantate „Auferstanden, auferstanden", zweite Motette „Herr strafe mich nicht", Geistliche Lieder und a cappella-Chöre; Mitwirkende: Anna Weegmann-Schmitt (Gesang), Stiftsorganist Strebel und Stuttgarter Madrigalvereinigung unter Leitung von Hugo Holle)

— Hans Pfitzners romantische Kantate „Von deutscher Seele" für Soli, Chor und Orchester wurde von der amerikanischen Society of the Friends of Music fest zur Aufführung erworben. Die Uraufführung der Kantate in den Vereinigten Staaten von Amerika findet durch die genannte Gesellschaft unter musikalischer Leitung Artur Bodanzkys und unter der voraussichtlichen Mitwirkung des Metropolitan Opera-Orchesters in deutscher Sprache im Herbst 1923 in New York statt.

— Das 24. Schweizerische Tonkünstlerfest wird am 7. und 8. April in Genf abgehalten. Festdirigent ist der dortige Musikdirektor Ernst Ansermet.

— Joseph Haas hat einen neuen Liederzyklus „Frühling" (Gedichte von E. A. Herrmann) beendet, der demnächst bei Tischer & Jagenberg (Köln) erscheinen wird. Dort werden auch neue Streichquartette von Ernst Toch und Alexander Albrecht herauskommen.

— Siegfried Scheffler hatte in Hamburg mit eigenen Werken (Oper, Symphonie, Lied) als Dirigent und Komponist starken, unbestrittenen Erfolg.

— Im Verlag für neuzeitliche Kunst in Magdeburg erscheinen demnächst folgende Werke von Roderich v. Mojsisovics: Op. 38 Orgelsonate b moll; Op. 43 „Wahnsinn", Melodram von Elsa Asenijeff (für Orchester oder Klavier); Op. 46 Sechs Bagatellen für die Orgel; Op. 52 B. Zwei Konzertvortragsstücke für Klavier und das Felix Berber gewidmete und auf dessen Anregung hin geschaffene Violinkonzert fis moll Op. 40 (mit Orchesterbegleitung) im Klavierauszug.

— Einen Kompositionsabend mit Werken Siegfried Kallenbergs veranstaltete Musikdirektor Richard Hoff in Sigmaringen unter Mitwirkung von Anna Hegner (Violine), Alex Zagalski (Cello) und Alois Klöckorn (Gesang).

— In einem der zeitgenössischen Abende im Musiksaal Bertrand Roth in Dresden brachte Willi Renner zusammen mit Käte Wiß (Frankfurt a. M.) neben Regers Passacaglia Op. 96 und Beethoven-Variationen Op. 86 ein eigenes Variationenwerk über ein altdeutsches Volkslied Op. 14 zum erstenmal zu Gehör.

— Der Violinvirtuose Alfred Pellegrini hatte in letzter Zeit mit Konzerten und Vorträgen in Thüringen, im Vogtlande und in der Tschechoslowakei sehr schöne Erfolge.

— Der Organist an der St. Leonhardskirche in Nürnberg, Karl Böhm, wurde ab 1. Januar 1923 zum Kantor und Organisten an St. Sebald gewählt.

— Dr. Julius Kopsch wurde auf Grund seiner vielfachen Verdienste um die Belebung des musikalischen Lebens in Oldenburg von der oldenburgischen Regierung zum Landesmusikdirektor ernannt.

— Musikdirektor Ernst Wollong ist als Nachfolger des kürzlich verstorbenen Musikdirektors Otto Harlung zum Leiter der Staatskapelle in Rudolstadt gewählt worden.

— Lothar Lessig vom Landestheater Karlsruhe, der im Bußtagkonzert in der Singakademie in Berlin mit großem Erfolg auftrat, ist für weitere Liederabende in Berlin verpflichtet worden.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— Von der Staatsoper in Berlin wurde Rimsky Korsakoffs Oper „Der goldene Hahn" (Verlag P. Jürgenson-Rob. Forberg, Leipzig) zur Uraufführung in deutscher Sprache für die kommende Spielzeit erworben.

— Die erste Aufführung von Richard Wagners „Liebesverbot" nach erfolgter Drucklegung findet am 24. März 1923 an der Staatsoper in München statt. Das Werk wurde weiterhin bisher von Wien (Volksoper) und Gotha (Landestheater) angenommen und auch für die Aufführungen des Musikhistorischen Kongresses in Leipzig (Oktober 1923) in Aussicht genommen.

Konzertwerke.

— In Karlsruhe kam durch Kapellmeister Alfred Lorentz die V. Symphonie des Dänen Rud. Langgaard zur Uraufführung.

— Vom städtischen Orchester wurde unter Leitung von Dr. Peter Raabe ein „Symphonisches Stück" für großes Orchester von Joseph Eidens erfolgreich zur Uraufführung gebracht.

— Der Solocellist der Budapester kgl. Oper, Béla v. Csuka, hat in einem Konzerte den „Reigen", komponiert von Karl Hentschel, zur Uraufführung gebracht. Das für Cellosolo komponierte zweisätzige Stück ist modern, dabei tiefschürfend und dankbar, und erntete reichen Beifall.

— Die Budapester kgl. Oper wird im Laufe dieser Saison den „Aphrodisischen Reigen", ein symphonisches Ballett in zwei Bildern von Karl Hentschel, zur Erstaufführung bringen.

Vermischte Nachrichten

— Die Bläservereinigung der Wiener Staatsoper hat vor kurzem ein im Archiv der Wiener Musikakademie aufgefundenes Jugendwerk Schuberts — ein Menuett und Finale für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte — in Linz a. D. erstmals aufgeführt.

— Eine Bruckner-Monographie von Max Auer wird demnächst im Amalthea-Verlag (Zürich) erscheinen.

— Max Regers nachgelassenes Klavierquintett in c moll, dessen außerordentlicher Erfolg auf dem letztjährigen Tonkünstlerfest in Düsseldorf noch in aller Erinnerung steht, wird noch rechtzeitig zum bevorstehenden 50. Geburtstag des Meisters bei Schott erscheinen.

— Die im vergangenen Herbst in Duisburg zur Uraufführung gebrachte viersätzige Orchestersuite von Egon Kornauth wird im Verlage Tischer und Jagenberg in Köln erscheinen.

— Wir erhalten folgende Zuschrift:

In Köln und Vororten hat der Gesamtkirchen-Verband der katholischen Kirchen bezw. die einzelnen Pfarrer sämtlichen Organisten, ca. 60 an der Zahl, gekündigt, angeblich, weil die finanziellen Mittel zur Befriedigung der hohen Anforderungen der Organisten nicht ausreichen. Ende Dezember hatte der Reichsverband deutscher Kirchenbeamten durch Schiedsspruch des staatlichen Schlichtungsausschusses erwirkt, daß beide Parteien bis zum 15. Januar verhandeln sollten. Anstatt dessen überreichte man den Organisten am hl. Abend die Kündigung. Die katholischen Kirchengemeinden Köln, durchweg sehr reich, haben es unterlassen; rechtzeitig für die Gesunderhaltung der Kirchenkassen tätig zu sein. Darunter leiden jetzt die Kirchenmusiker, meist Leute, die 20, 30 Jahre und länger im Amt sind. Die katholische Kirche hat es immer verstanden, für Kirchen, Ausstattung derselben, für Propagandazwecke, charitative Zwecke usw. Gelder aufzubringen. Nur für die Kirchenmusiker will man die Mittel nicht aufbringen können. Ob es klug ist, einen so wichtigen Kulturfaktor wie die Kirchenmusik mir nichts dir nichts beiseite zu setzen, halten wir für fragwürdig.

Schluß des Blattes am 8. Februar. Ausgabe dieses Heftes am 1. März, des nächsten Heftes am 15. März.

An unsere verehrten Leser des Inlands!

Als wir uns Ende November v. J. zur Abonnementspreiserhöhung für das Vierteljahr Januar—März 1923 entschließen mußten, hatten wir, wie andere Optimisten, gehofft, die Freunde unseres Blattes nicht von neuem um Zuschuß bitten zu müssen. Diese Erwartung trügte, die Geldentwertung ist in ungeheurer Weise fortgeschritten und der Herstellungspreis hat eine solche Höhe erreicht, daß wir das Mehrfache des schon Ende November festgesetzten Bezugspreises ausgeben. Die „Neue Musik-Zeitung" hat nun aber 44 Jahre in Ehren bestanden, und so werden wir sie auch weiterführen. Wir sehen uns aber in dieser Lage leider zu der Bitte an unsere Bezieher genötigt, uns

eine einmalige Nachzahlung von 600 Mark

für das laufende Vierteljahr möglichst bald gütigst leisten zu wollen und dafür die beiliegende an uns gerichtete Zahlkarte zu benützen. Wir bitten ausdrücklich, diesen Betrag ausnahmslos an uns, also nicht etwa an die Post und nicht an die Buch- oder Musikalienhandlung, sofern der Bezug durch eine solche erfolgt, einzusenden.

Unsere frühere Bitte um Nachzahlung von 120 Mark im verflossenen Vierteljahr hat eine kleine Anzahl von Beziehern bis jetzt nicht erfüllt; wir zählen auf das Verständnis unserer Freunde für die unvergleichlich schwierige Lage, in der wir uns als Verleger einer Fachzeitschrift befinden, und sprechen bei dieser Gelegenheit unseren Dank aus, daß die große Mehrzahl unserer Bezieher ihr Entgegenkommen schon bisher freundlich bekundet hat.

Stuttgart, Mitte Februar 1923.
Postscheckrechnung 2417.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung"
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 12

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich (freibleibend): in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn Mk. 1500.—, nach der Schweiz 4 Franken, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung entsprechend dem Schweizer Frankenpreis. Einzelheft Mk. 500.—, nach dem Ausland besonderer Preis. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und durch die Postämter im Inland. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich Mk. 1695.—, nach Ungarn Mk. 1890.—, nach der Schweiz 4 Franken 15 Cts. einschl. Versandgebühr vierteljährlich, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung. Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett. **Anzeigen-Annahmestelle:** Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77. Anzeigen-Preise (freibleibend): die viergespaltene Nonpareillezeile Mk. 200.—, im „Kleinen Anzeiger“ Mk. 150.—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 1000.—.

Zum 50. Geburtstag Max Regers am 19. März.

Von Dr. Hermann Unger (Köln).

Vor nunmehr fast sieben Jahren ist ohne viel Aufhebens ein Mann von uns gegangen, der die Reihe Bach-Beethoven-Bruckner-Brahms in unsere Zeit fortsetzte und der neben Debussy, Strauß, Pfitzner, Mahler als der erste Musiker seiner Zeit zu gelten hatte.

Freilich: zu seinen Lebzeiten war es nicht die engere oder weitere Heimat (Reger besaß nicht eine einzige „königlich bayerische Auszeichnung“), welche ihren großen Sohn recht zu Worte oder gar zu Ehren kommen ließ: der Deutschfranzose, heute Schwede Henri Marteau, der Holländer Kwast waren seine ersten Helfershelfer. Von deutscher Seite kam allein Karl Straube, der Orgelmeister, kamen akademische Kreise: der Leipziger Jurist Wach, der Würzburger Jurist Mendelssohn-Bartholdy, der Senat der Universität Jena (durch Fritz Steins, des Universitätsmusidirektors „Reger Sonderkonzerte“ von der Würdigkeit des Musikers überzeugt), der Universität Berlin (wo ein „Medizinerorchesterverein“ die gleiche Grundlage legte), um ihm das Ehrendoktorat anzutragen, kam der weiland König von Sachsen, der Herzog von Koburg und der von Meiningen, ihm Professoren-, Hofrats und Generalmusikdirektorsrang einzuräumen. Aber was dem Komponisten Reger nottat: die Anerkennung der großen Welt, verschaffte ihm Schweden und Spanien, deren Akademien ihn zum Ehrenmitglied machten, verschafften ihm Holland, die Schweiz und Rußland, wo ihm starke und treue Gemeinden erwuchsen. In Holland konnte es vorkommen, daß angesehene Musiker dem konzertierenden Reger von Stadt zu Stadt nachreisten, in Rußland, daß ihn ein bedienender Kellner fragte, ob er der Mann sei, dessen Sonatinen er selbst mit so großer Begeisterung spiele. Aus Norwegen lief einst in Meiningen eine Huldigungskarte ein: „An den Komponisten Max Reger in Deutschland“, die — kaum zu glauben — richtig den Weg ins Haus des Meisters fand. Im Lande des Propheten waren es neben den genannten akademischen Kreisen einzelne weitschauende Musiker, die seine Bedeutung rechtzeitig errieten: Richard Strauß machte gelegentlich der Uraufführung der Regerschen Sinfonietta den bezeichnenden Scherz: „Jetzt sind **wir** die Klassiker“. Hans Pfitzner wurde der Duzfreund des jüngeren Meisters, Wolfrum setzte sich mit seinem süddeutschen Elan für den jüngeren Landsmann ein. Der eigene Lehrer dagegen, Hugo Riemann, der vordem den Schüler, ganz gegen dessen eigenen Geschmack zum „Zweiten Bach“ zu stempeln suchte, schrie Zeter und Mord, als dieser zu sehr ins „neudeutsche Lager“ abzurücken drohte. — Die Presse verhielt sich teils ganz ablehnend wie Rudolf Louis oder teils lau, hier anerkennend, da nörgelnd. Reger war wohl nichts Rechtes für sie. Er selbst erklärte: „Sie können wohl verzögern, aber nie verhindern“. Vor den wenigen Eigenen der Kritik hatte auch er allen Respekt und meinte einmal zu Steinitzer, dem Strauß Biographen, man müsse erst dafür sorgen, daß nicht so viele gescheiterte Konservatoristen und blutige Dilettanten den wirklich Berufenen ins Handwerk pfuschten, ehe man diesem Kunstzweig das Existenzrecht zuerkenne. Hat er doch selbst unfähige, aber um so arrogantere Schüler seiner Lehrkurse plötzlich am Redaktionsstuhl auftauchen sehen! Und hatte ihm doch einmal einer der angesehensten ihrer Vertreter zugestanden: „Ihnen kann es gleichgültig sein, was von da aus Ihnen entgegenschallt“. Und nun gar die Sensationspresse: wie wenig hatte sie von Reger zu erwarten: da gab es keine Vorvor-, Vor- und Nachmeldungen, keine Waschzettel und keine geheimnisvollen Andeutungen über die nächsten Pläne des Meisters, über neue, von ihm demnächst verwendete und bisher „noch nie dagewesene“ Mittel und Effekte. Ja: Reger machte sich selbst durch mehr oder weniger bayerisch sackgrobe Rügen, die er minderveranlagten unter ihren Vertretern erteilte, die Mehrheit zu Feinden.



Max Reger.
(Phot. Franz Klein, Stuttgart.)

Der Kampf mit dieser Art Presse hat freilich Reger viel beste Kräfte genommen, und wie Hans Pfitzner durfte er erklären, er habe wohl mehr und Heitereres schreiben können, wenn ihm solcher Zwist erspart geblieben wäre.

Aehnliches galt vielleicht auch von jenen „Vorwürfen“, die zwar nicht ihm, sondern eher seinen Anhängern zugetragen wurden, die aber doch auch er selbst wohl in der Luft liegen fühlte. Seine abendliche Feuchtfröhlichkeit, seine laute und nicht immer wählerische Witzsucht fiel solchen auf die „Nerven“, die sie anderswo hätten besser beweisen sollen. Denn dies war seine Art auszuspannen, wie es diejenige Beethovens gewesen war. Wer dabei den Respekt vor ihm verlor, der hatte nie welchen besessen. Auch daß ihn die echte Freundschaft des hessischen und des Meininger Landesfürsten freute, gab er in so unaffektierter kindlicher Weise zu verstehen, daß nur Banausen ihm das verüblen konnten. Hatte er doch auf der andern Seite Rückgrat genug, mit dem einen wegen der Gehaltsregelung seiner Hofkapelle einen zähen Briefkampf zu führen und dem Weimarer den Rücken zu kehren, als der ihn von oben herab frug: „Haben Sie wirklich den 100. Psalm geschrieben?“

Sein Widerwille gegen alles Gemachte, Unnatürliche, Gemeine war deutsch, wie alles an ihm deutsch war: sein altväterisches Familienleben, sein Verpflichtungsgefühl gegen alle ihm Nahestehenden, seine Tierliebe, sein Respekt vor dem Kinde, vor der Unnahbarkeit der Frau, seine Umständlichkeit und Zuverlässigkeit im Geldgeschäft und Briefverkehr. Gegen alles Fremdtümelnde hegte er ein tiefes Mißtrauen: einen glänzenden Konzertantrag nach Rom lehnte er mehrmals hartnäckig ab. Deutsch war auch die Gewissenhaftigkeit seiner Arbeit und Arbeitsweise, deutsch auch deren Uebertreibung: nach innen zur Ueberladung mit ausgefeilten Einzelheiten, zur weltvergessenen Selbstversenkung ins Mystische, nach außen zur Selbstaufreibung, denn er starb dreiundvierzigjährig, ohne je Arbeitsferien gekannt zu haben.

Die Zeit war gegen ihn: „Sie werden mich bald zum alten Eisen werfen.“ Aber den einen Triumph hat ihm die Nachwelt schon heute bereitet: Busoni rückt nunmehr von all denen, die ihren Dilettantismus mit seiner „Neuen Aesthetik“ bemänteln möchten, deutlich ab. Was sagte doch sein Vorgänger, der gestorbene Reger in der Vorrede zur „Modulationslehre“: „Wenn diese Zeilen dazu beitragen sollten, den Nebel zu zerstreuen, der noch immer trotz „innerer und seelischer“ Erlebnisse in den Köpfen so Vieler herrscht, wäre mir das eine Beruhigung.“ Können, das war das Motto des Regerschen Lebens, mochten ihm auch so viele Kritikaster dieses Können als „Routine“ gehässig ankreiden, so wie sie es bei Wagner vordem getan hatten. Von seinen Werken wird, wie bei jedem seiner Vorgänger und Nachfolger immer nur ein gewisser Teil weiterleben. Auch Reger durfte das Wort Goethes für sich in Anspruch nehmen, wonach es schon viel bedeutet, wenn ein Zwölftel des gesamten Schaffens die Zeit überdauert. Seine monumentalen Orgelfantasien, seine Kammermusik, seine Variationswerke für zwei Klaviere und für Orchester, seine kleinen Sonaten und Suiten, seine Volksliedbearbeitungen, sein 100. Psalm gehören diesem ewigen „Zwölftel“ an.

Max Regers erstes Streichquartett in d moll.

Von Adalbert Lindner.

Außer den fünf im Druck erschienenen Streichquartetten Max Regers in g moll und A dur, Op. 54, in d moll, Op. 74, in Es dur, Op. 109 und in f moll, Op. 121, existiert noch des Meisters allererstes, bisher ungedruckt gebliebenes Streichquartett in d moll, das er mir schon zu Anfang der neunziger Jahre zum Geschenke gemacht hat, und das seither treu behütet ununterbrochen in meinem Besitze sich befindet.

Dieses dreisätzige, 23 Foliosseiten lange, in Partitur geschriebene Quartett ist im musikalischen Lebenslaufe Regers geradezu von schicksalhafter Bedeutung gewesen, indem es in der kritischen Zeit der Berufswahlfrage den entscheidenden Ausschlag gab.

Da es als erstes und ältestes handschriftliches Dokument Max Regers nach verschiedenen Seiten hin die interessantesten Aufschlüsse zu geben vermag, so dürfte eine gedrängte Studie darüber in einem Gedächtnishefte zu Ehren des Meisters wohl allgemeinem Interesse begegnen.

I.

Max Reger hat dieses Streichquartett in d moll mit 15 Jahren (1888), als Präparand des 3. Kurses, komponiert. Dieser Umstand wirft sofort die Doppelfrage auf: Wie kam Reger schon so früh dazu, die ernste, schwierige Form des Streichquartetts mit zum Ausgangspunkt seines Schaffens zu wählen, und wie war er damals zur Lösung dieser Aufgabe befähigt?

Regers allererste, später leider dem Feuertode geopferte Komposition war bekanntlich eine Ouvertüre in h moll für Klavier und kleines Orchester. Ich hatte diesen kompendiösen Erstling mit seinen 120 Partiturseiten Hugo Riemann zur Beurteilung vorgelegt, der das Werk nach verschiedenen Seiten hin für verfehlt erklärte, aber doch schon aufmerksam wurde auf die darin zutage tretenden zahlreichen Kontrapunkte, die der große Theoretiker zum Teil „recht ordentlich“ fand, „von denen aber freilich einer den andern tot mache“. Riemann gab in seinem Briefe den Rat, „Lieder, Konzertstücke, Quartettsätze, besonders Adagios (ohne Variationen) zu schreiben, um etwas länger denken zu lernen“. — Dieser Bescheid von so hoher musikalischer Warte, wie die Reger gleichzeitig übermittelten theoretischen Werke (Marxens Kompositionslehre IV. Band und Riemanns eigener „Kontrapunkt“) gaben nun kräftigen Impuls zu weiterer Betätigung auf kompositorischem Gebiete, und da in jenen Tagen bei Reger aus Anlaß seines Besuches der Bayreuther Festspiele (Parsifal — Meistersinger) die Wogen der Begeisterung für die Musik ohnehin sehr hoch gingen, reifte in seiner jugendlichen Feuerseele gleich der kühne Schöpfungsplan eines größeren zyklischen Werkes, eines mehrsätzigen Streichquartettes.

Wohl war es Tatsache, daß Reger bis dahin kaum einmal ein Streichquartett von Ruf hatte spielen hören, daß er kaum einmal die Partitur eines vollständigen Streichquartetts in Händen gehabt, ja, daß von ihm bis zu diesem Zeitpunkt nennenswerte schriftliche Vorstudien in Formenlehre und Kontrapunkt überhaupt nicht gemacht worden waren.

Den theoretischen Untergrund bildete vor allem die mehrjährige väterliche Unterweisung in der Harmonielehre, und praktische Formenlehre hatten wir getrieben in unserem Klavierunterricht, in dem Reger fast die ganze klassische Sonaten-, Symphonie- und Kammermusikliteratur im zwei- und vierhändigen Klavierarrangement kennen gelernt. Dadurch war ihm die „Form“ nach und nach sozusagen in Fleisch und Blut übergegangen, also etwas ganz Vertrautes geworden.

Aber auch nach der violintechnischen Seite hin war Reger zu dieser Zeit kein Neuling mehr. Er hatte sich im 3. Präparandenkurse mit Ernst auf das Studium der klassischen Etüden von R. Kreutzer geworfen und bei den Orchesterübungen seiner Anstalt fleißig das Violoncello gespielt.

So glaubte er denn genügend ausgerüstet zu sein zum bedeutungsvollen Ritt ins geheimnisvolle Wunderland seiner göttlichen Kunst. Der „Stoff“ lag ja in herrlicher Fülle in ihm; er rang jetzt mit Macht nur nach Befreiung, Gestaltung. —

Da heute beinahe schon 35 Jahre vergangen sind, seitdem dieses Streichquartett niedergeschrieben wurde, so erinnere ich mich nicht mehr, wie lange Reger daran gearbeitet hat. Skizzen oder Entwürfe dazu habe ich nie gesehen, wohl aber gleich das ganze Werk, und so ist anzunehmen, daß unser Komponist wie bei seinem späteren Schaffen auch hier schon alles in seiner Gedankenwerkstätte zur formellen Ausreifung gebracht und dann die drei Sätze in einem Zuge niedergeschrieben hat. Denn dieses Dokument sieht gar nicht darnach aus, als ob es nach einer vorliegenden Skizze langsam und bedächtig gearbeitet worden wäre. Es verrät in seiner ganzen äußeren Aufmachung viel eher einen Schaffenden, welcher sich der auf ihn einstürmenden Ideenfülle gar nicht erwehren kann.

Nimmt man zu den obenerwähnten grundlegenden Faktoren noch den wichtigen Hauptzweck der Arbeit: der kritischen Instanz eines Hugo Riemann zu genügen und dadurch zugleich eine schwerwiegende Schicksalsfrage zur Entscheidung zu bringen, so stellt das Ganze zweifelsohne eine höchste geistige Kraftleistung dar, die als Ausgangspunkt für Regers Schaffen überhaupt unsere größte Aufmerksamkeit verdient.

Nachstehend sei deshalb auch auf das Motivische und den Aufbau des Werkes etwas näher eingegangen.

II.

Der erste Satz ist ein feuriges Allegro energico (♩ = ungefähr 130) mit folgendem Hauptthema:

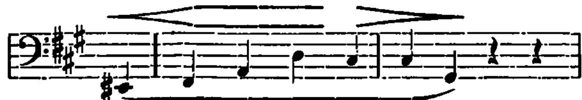


Hört! So fangt Reger an! könnte man bezeichnenderweise als Text unter dieses Thema setzen, dessen stramme, bewegte Fortführung nach 32 Takten in die parallele

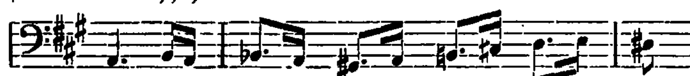
Durtonart einmündet, in der nachstehender Gedanke als zweites, gegensätzliches Hauptthema erscheint:



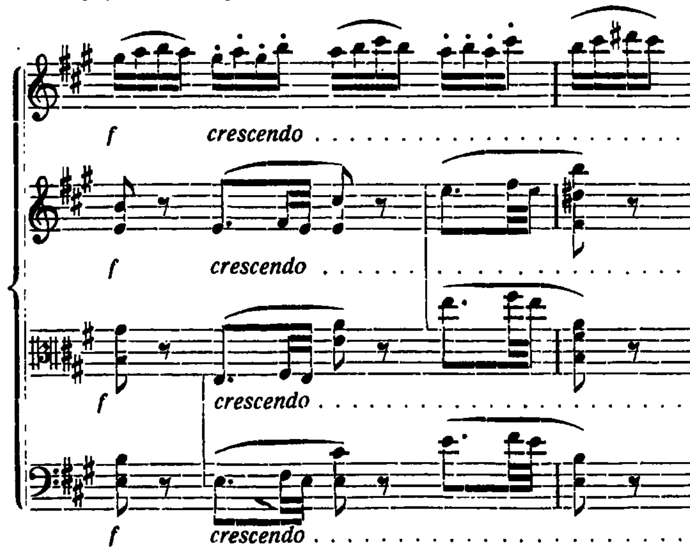
Nach 62 Takten ist der formellen Ausgestaltung dieses ganz knapp gefaßten ersten Teiles Genüge geschehen und soll „ohne Repetition" zum zweiten Teile, zur Durchführung, übergegangen werden. Diese bringt unter Benützung des obigen ersten Themas eine kernige, dynamisch stark gesteigerte Bildung, an die sich eine achttaktige, im doppelten Kontrapunkt geschriebene Episode reiht. Mit dem Eintritt der Tonart fis moll (!) und unter Verwendung eines erstmals im Cello auftretenden Nebenmotives:

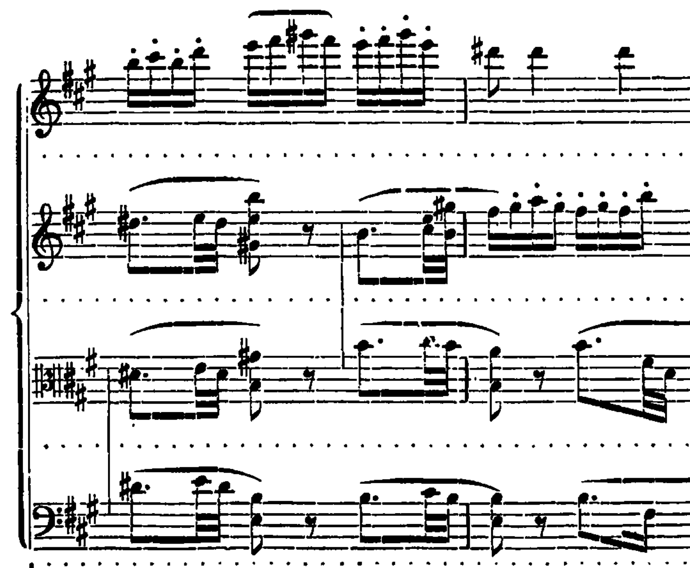


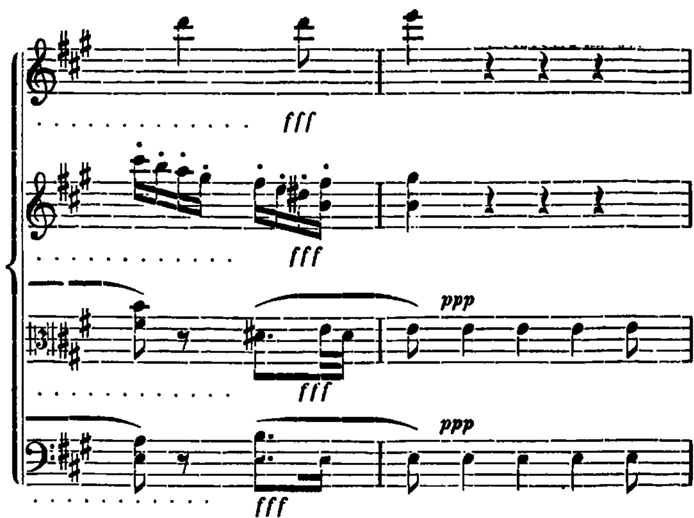
beginnt wohl erst die eigentliche Durchführung, die sich gesteigert nach A dur wendet, wo dann ein weiteres Seitenthema im punktierten Rhythmus:



einsetzt. Den ersten großen Höhepunkt erreicht dann der Durchführungssatz bei folgender Stelle:

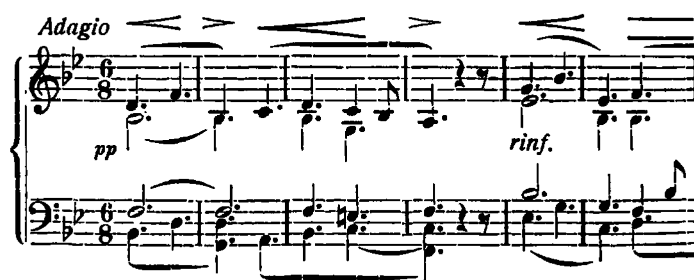






Nach weiteren 55 Takten, in denen die beiden obigen Hauptthemen in immer neuen Wendungen noch reichlich zu Worte kommen, ist dann die ganze Durchführung beendet, worauf dann mit dem feierlichen Eintritt des ersten Hauptthemas der Schlußteil beginnt. — Hierbei ist schon auffallend, daß Reger diesen Teil dem ersten, wie üblich, nicht etwa wörtlich nachschreibt, sondern seine Hauptthemen mit neuer Begleitung, beziehungsweise mit neuem Kontrapunkte versieht und alles so interessant und kunstvoll verwebt, daß keine Monotonie oder Ermüdung eintreten kann. — Eigentümlich in diesem Satze sind auch die bereits mehrfach auftretenden abrupten *fff*-Endungen, worauf nach einer plötzlichen Fermate über dem Taktstrich ein *ppp*-Einsatz folgt. Dem trotzigen Anrennen an eine Mauer gleichen solche Stellen. Wenn man aber weiß, daß Reger zu der Zeit, als er diese Musik niederschrieb, hinsichtlich seiner Berufswahl bereits starke Widerstände zu besiegen hatte, dann ist die tiefere Deutung dieser fast dramatisch gesteigerten Episoden nicht schwer zu finden.

Der zweite Satz, Max Regers erstes Adagio, trägt an der Stirne den Vermerk: Recht langsam und innig zu spielen (♪ = 80—90). Dieses Innige drückt sich vor allem aus in dem freundlichen, schlichten Hauptgedanken, der wie folgt lautet:











Aber auch der späterhin so typisch werdende Regersche dynamisch-rhythmische Kontrast tritt hier schon knospenhaft zutage: in der Viola will sich ein neues Motiv:

Geltung verschaffen, das alsbald in erheblich eindringlicherer Weise von der zweiten Geige fortgesponnen wird, worauf dann alle Stimmen dem mächtig ansteigenden Hochgipfel des Satzes zustreben. Nach jähem Absturze sinnige Rückkehr zu obigem Hauptgedanken, der nun mit reicherer, verklärender Begleitung gestützt wird und dann in einer wunderzart gehaltenen Episode sein Ende findet.

Bei diesem Adagio ist offensichtlich Beethoven Pate gestanden, aber auch der übermächtige Bayreuther Eindruck (Parsifal, 2. Akt!) tritt darin deutlich in Erscheinung. Zweifelsohne läßt es einen tiefen Blick tun in die Seele unseres Kunstjüngers, der mir wohl eines Tages allen Ernstes plausibel machen wollte, in seinem Lebenslexikon wäre das Wort „Gemüt" nicht zu finden. — Freilich, fades, süßlich-sentimentales Getue, das Reger wie den Tod haßte, bekunden diese Töne nicht, aber sie verraten dafür wohl echtes, gesundes deutsches Empfinden, wie wir es an dem geborenen Adagio-Komponisten Max Reger bewundern und lieben. —

Das auf dieses Adagio „attacca" einsetzende Finale (Allegro energico) in d moll ist mit „Aufschwung" bezeichnet. Reger verfällt hier merkwürdigerweise auf die Quintettbesetzung, also auf die obligate Fünfstimmigkeit, indem er noch ein zweites Violoncello „oder noch besser einen Kontrabaß halber Größe" hinzunimmt, „um nicht zu übertönen".

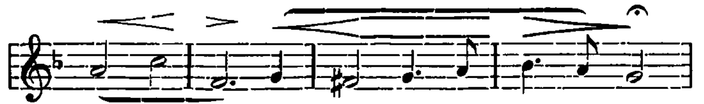
Der Satz beginnt im Cello und Baß mit folgendem flott hingeworfenen Thema:



dem sich bald ein kontrastierender Gedanke gegenüberstellt:



der im ganzen späteren Verlaufe eine satztechnisch wichtige Rolle spielt, indem er zu mannigfachen imitatorischen und kanonischen Bildungen verwendet wird, wodurch das Interesse ständig wach bleibt. — Jedenfalls um den Inhalt dieses Satzes in noch innigeren Konnex zu dem vorausgegangenen Adagio zu bringen, flicht unser Komponist vor der Rückleitung zum Hauptthema eine 59 Takte lange, dem Adagio-Thema ähnliche Episode ein, deren Hauptgedanke lautet:



Dieses Thema wird fast in allen Stimmen unter reichlicher Anwendung des „con sordino" mehr oder weniger wörtlich durchgeführt und endlich zu einer riesigen Steigerung benützt, welche als Höhepunkt des ganzen Satzes auf der Dominante a gipfelt. Nun festlicher Eintritt des ersten Hauptthemas in allen Stimmen, dann unter Beiziehung eines neuen Themas:



in fortreißendem Schwunge weiter bis zur 26 Takte langen Coda (Prestissimo 𝅝 = 100), die thematisch bis zur letzten Note bei der Stange bleibt und unisono und sempre *fff* schließt.

III.

Das nur ein ganz ungefähres Bild der ersten Emanation, des ersten Lehrlingsstückes eines musikalischen Riesengeistes. Max Reger noch in der Knospe! Aber auch eine Knospe hat ja ihre eigenartige Schönheit, ihren geheimnisvollen Zauber. Sie ist und umschließt eben ein Naturgeheimnis und läßt Köstliches ahnen. Legen wir darum an dieses Quartett nicht den Maßstab des späteren, in der Tragik des Lebens zum Vollmusiker gereiften Reger, sondern bewerten wir es vor allem nach der Gesamtheit seiner Vorbedingungen und der inneren und äußeren Umstände, unter denen es zustande kam. Und da müssen wir wohl sagen: Regers Erfindungsfähigkeit, Kombinationsvermögen und Formgefühl, diese drei Grundbedingungen selbständigen Schaffens, haben hier bereits ein Werk gezeitigt, das beredtes Zeugnis gibt von dem Vorhandensein einer ungeheuren Fülle unbewußter Kräfte und von einer staunenswerten Sicherheit, diese Kräfte künstlerisch zu organisieren. Wer Max Reger in jenen Tagen auf der Weidener Stadtpfarrkirchenorgel frei präludieren gehört, weiß, wie vulkanisch es in der Geisteswerkstatt dieses „Anfängers" gärte und wogte. In diesem Quartett galt es nun, dieses Ungeheure zu bändigen und in künstlerische Form zu schlagen, ja wohl noch mehr, tiefere seelische Erlebnisse in Musik zu projizieren. Hierbei scheint er bereits wie der spätere Beethoven das Unzulängliche der herkömmlichen italienischen Bezeichnungen empfunden zu haben, denn seine Erläuterungen verdichten sich gelegentlich zu ganzen Sätzen, und bis in das Filigran der einzelnen Stimmen hinein reichen seine Vorschriften.

Strichangabe, Aliquotbezeichnung, Phrasenabgrenzung, Metronomisierung, die Verwendung des con sordino und Pizzicato, insbesondere aber die Behandlung des agogischen und dynamischen Moments verraten hier eher einen routinierten Tonsetzer, als einen Neuling, der erst an der Schwelle seiner musikalischen Laufbahn steht. —

Und dieser wagemutige Wurf muß auch einem Hugo Riemann mächtig imponiert haben. Er schrieb zurück: „Ihr Schüler Max Reger hat zweifelsohne sehr großes Talent. Wenn möglich, geben Sie ihn zu mir: ich werde die Hand über ihn halten!"

Rheinberger, wohl durch das stellenweise korrigierte Manuskript etwas stutzig gemacht, verhielt sich zugeknöpfter. Er glaubte aber „trotz der darin zutage tretenden Unreife doch genügendes Talent gefunden zu haben, um sich der musikalischen Laufbahn zu widmen". Ich erwähne das ausdrücklich, um dem immer wieder auftauchenden Gerede zu begegnen, als hätte der Münchener Meister Reger damals jegliches Talent abgesprochen. — Dieser hat die Partitur seines Quartettes später auch nach Wiesbaden mitgenommen, denn in einem Brief von dort an mich findet sich folgende Stelle: „Mein Quartett wird ausgeschrieben und aufgeführt. Herr Direktor Albert Fuchs lobt es und sagt, es

spräche sich darin ein eigenartiges Talent aus." — Ich kann aber heute nicht sagen, ob das Quartett überhaupt jemals zum Erklingen kam; Stimmen dazu habe ich nie gesehen. Wohl möglich, daß es in dieser Hinsicht das Schicksal von Regers erstem Klavierquintett in c moll teilte, das ja sein Schöpfer auch nie „gehört" hat.

Der „spätere Reger", der in seiner ungeheuren künstlerischen Gewissenhaftigkeit und unerbittlich herben Selbstkritik die meisten seiner Jugendwerke am liebsten gerne ungeschrieben hätte machen mögen, hat natürlich auch dieses Quartett mit stark mißfälligem Auge betrachtet. (Siehe bereits Regers kritische Aeußerung in seinem Briefe vom 30. August 1889. Reger-Buch S. 56!) Aber im Aufbau und in der objektiven kritischen Würdigung des gesamten Lebenswerkes Max Regers wird gerade dieses Werk für immer seine vielsagende Bedeutung behalten, und nehmen wir alle Umstände und Vorbedingungen zusammen, unter denen es zustande kam, so braucht auch ein Max Reger dieser seiner musikalischen Anfangstat sich nicht zu schämen, die schon so selbstsicher und bedeutungsvoll mit jener Musikgattung anhub, mit der ein Beethoven sein Leben abschloß. —

Regers Orchesterbehandlung vor Op. 100.

Von Karl Hasse (Tübingen).

Schon fast zum Dogma geworden ist die Ansicht, daß Reger mit dem Orchester erst in engere Fühlung kommen mußte, um Werke dafür zu schreiben, die den Werken der für Orchester schreibenden Zeitgenossen ebenbürtig und — ebenso zukunftsreich seien. Reger hätte also in den früheren Perioden etwas nicht gekonnt, was andere konnten; es wäre ihm sehr schwer geworden, etwas zu lernen, das anderen leicht fiel. So stellt man sich gern und willig auf den Standpunkt des „letzten" Reger und dünkt sich womöglich erhaben über den des früheren. „Zugeständnisse an die reale Welt, wie sie nun einmal ist", hatte man, selbst im engeren Freundeskreise, früher schon immer von Reger „zu seinem eigenen Besten" gefordert, und der spätere Reger schien denn endlich ein Einsehen zu haben; schien insbesondere den realen Verhältnissen des modernen Orchesters nach Klang und Spielart Rechnung zu tragen, wie auch den Gewohnheiten der „routinierten Kapellmeister". Er hatte ja nun auch mit seinen Orchesterwerken „Erfolg" und die Konzertsäle öffneten sich ihnen bereitwillig. Vor Op. 100 aber, den immer anerkannten Hiller-Variationen, denen freilich noch einige Rückfälle im Violinkonzert, im Klavierkonzert, im „Symphonischen Prolog" und der Orchesterbegleitung des „Römischen Triumphgesangs" gefolgt sind, geht man auch heute noch nicht gern zurück, höchstens riskiert man es hin und wieder mit der „Serenade" Op. 95.

Mit solcher Auffassung kann man sich überdies noch auf Regers eigene Aussprüche aus seinen letzten Lebensjahren stützen. Sein Anstreben der „Mozartschen Durchsichtigkeit", sein Ablehnen der „Brahmsschen Schwere" konnte schon dazu führen, eine Ablehnung seiner eigenen früheren Kompositionen, insbesondere in bezug auf die Behandlung des Orchesters, bei ihm späterhin anzunehmen. Gelegentlich sind auch direkte Aeußerungen Regers gefallen, in denen er den Urteilen derer zuzustimmen schien, die frühere Werke als verunglückt, insbesondere als in Bezug auf Instrumentation verfehlt und damit als für alle Zeiten erledigt betrachteten.

Dürfen wir nun aber, nachdem Regers Leben und Streben abgeschlossen ist, die früheren Stadien seiner Entwicklung nur als Durchgangserscheinungen betrachten? Ist das, was für Reger immer wieder nur Uebergang zu neuen Stufen wurde, auch für uns damit abgetan und überholt? Oder sollten wir nicht, wenigstens hier und da einmal, besonders aber zu Gelegenheiten, die zur Besinnung einladen, wie zu Regers 50. Geburtstag, uns in seine Werke um ihrer selbst willen, ohne überlegene Einstellung auf eine mögliche Berichtigung durch andere Werke, einzuleben versuchen, uns ihren Schönheiten einmal ohne die sogenannte „kritische Objektivität", die doch meist nur Subjektivität ist, hingeben dürfen? Vielleicht könnte beim Fallenlassen von anscheinend noch so „sanktionierten" Vorurteilen es sich herausstellen, daß damit Vorhänge fallen, die das wahre Wesen der Kunstwerke verhüllen, daß damit Gesichtspunkte verlassen werden, die eine Verarmung bedeuten, daß neue gewonnen werden, die einer Bereicherung und — Beglückung nicht mehr im Wege stehen.

Natürlich hat Reger in jungen Jahren auch eine Reihe von Werken geschrieben, die heute noch, nach Erkenntnis des Gesamt-Wertes seiner ganzen Persönlichkeit, wo auch unscheinbare Werke als wichtige Bausteine wesentlich erscheinen können, als lebenskräftige Kunstwerke nicht in Frage kommen, da sie tatsächlich nur Vorbereitungs- und Uebergangsbedeutung haben. Lindner, Regers erster Lehrer und Biograph seiner Jugendjahre, gibt der Ansicht Ausdruck, daß dieser in Weiden deshalb sich der Komposition für Orchester nicht zugewandt habe, weil dem hilfsbereiten Verleger nicht zuviel zugemutet werden sollte. An anderer Stelle berichtet er, daß sich Reger schließlich aus dem kleinen Weiden hinwegsehnte, um wieder in nähere Beziehung zum lebendigen Orchesterklang zu kommen. Indessen hat er diese nähere Beziehung schon in Sondershausen und besonders ausgiebig in Wiesbaden pflegen können, wo er trotzdem nur eine Symphonie und ein Klavierkonzert skizzierte, aber die Vollendung dafür nicht fand. Andererseits hat er den Klang der modernen großen Orgel in vollerem Maße auch nicht studieren können und war hauptsächlich auf seine Phantasie angewiesen, als er die deutsche Orgelkunst mit seinen Weidener Orgelwerken auf eine ganz neue Stufe hob, die unabhängig davon gleichzeitig durch die Fortschritte des Orgelbaues von der anderen Seite her ermöglicht wurde. Man vergleiche hierzu die Angaben, die Reger in seinen Orgelwerken für die praktische Ausführung auf dem Instrument macht, und dagegen etwa Karl Straubes Ausführung dieser Werke, die sich wenig nach diesen Angaben richtet und doch gerade das erreicht, was Reger vorgeschwebt hat. Moderne Orgeln kennen zu lernen hat ihm im Grunde weit mehr die Gelegenheit gefehlt, als mit dem Orchester vertraut zu werden, zumal im Gegensatz zur modernen Orgel für modernes Orchester geschriebene Musterbeispiele in Menge hätten zur Verfügung stehen können.

Warum Reger die Ausführung seiner Orchesterpläne immer wieder auf eine spätere Zeit verschob, das muß einen tieferen Grund haben. Die zeitgemäße Technik der Orchesterbehandlung hätte er, etwa auch durch Anschluß an die „Münchener Schule", leicht früher oder später sich zueignen können. Auch Brahms hat Gelegenheit gehabt, vor seiner ersten Symphonie längst in solche Geheimnisse, die doch sehr öffentliche Geheimnisse waren, einzudringen. Es muß im Charakter von Brahms wie von Reger liegen, daß diese beiden so lange zögerten, ihre ganze Energie auf dieses Gebiet zu werfen. Man kann vielleicht sagen, sie sind davon durch die Erkenntnis abgehalten worden, daß die Sprache des Orchesters zu erlernen nicht schwer ist, wenn man zugleich etwas mit übernimmt, was von den andern, die sie ausgebildet haben, als ihre musikalische Sprache mit ausgebildet worden ist; daß aber eben seichte, auf der Oberfläche der zeitgenössischen Musiksprache schwimmende musikalische Gedanken nötig sind, wenn man dem Orchester die Wirkungen abgewinnen will, die als die eigentlichen, weil zeitgemäßen, Orchesterwirkungen gelten können. Will man dagegen tiefer graben und das in der Sprache des Orchesters ausdrücken, was der Phantasie in schöpferischen Stunden vorschwebt, was man aus dem Bewußtsein des Besseren heraus zu geben hat, so beginnt ein langes schweres Ringen, zumal wenn es sich um konstruktive, nicht um illustrierende Musik handelt. Für beide ergab sich die Schwierigkeit, den „zeichnerischen Stil", der der eigentlich musikalisch-absolute ist, auf ein Instrument zu übertragen, das sich gerade zum Repräsentanten des „malerischen", mit Farbenwirkungen ar-

beitenden Stiles entwickelt hatte. Hier war auch Bach beiden ein mahnendes Vorbild.

Es ist vor kurzem die Erkenntnis als sehr wesentlich hingestellt worden, daß es nur vom Verständnis abführe, wenn man Bach und Reger in irgendeinem Sinne in einem Atem nenne. Bachs reiner Linienstil und Regers massiger Akkordstil, Bachs barocke und Regers romantische Klangfarbe, Bachs objektive Klassik und Regers subjektive Unruhe haben denn auch als Gegensätze unüberbrückbarer Art den Zeitgenossen schnell eingeleuchtet, nachdem sie bis dahin Bach und Reger instinktiv miteinander ganz gern verglichen hatten, wenn auch vielleicht öfter, als ihrem wirklichen Eindringen in die Wesensart der beiden entsprach. Ist nun aber durch die ausschließliche Hervorhebung des Reger von Bach Trennenden etwas gewonnen worden für das Verständnis des einen und des anderen, oder kann nicht vielleicht durch Leugnen des Gemeinsamen ein brauchbarer Weg zu wahrem Verständnis wieder versperrt werden?

Daß Bach kein „Romantiker" war und der moderne „Spätromantiker" das Romantische in Bach, wie auch dann wohl in Buxtehude hineinempfindet, ist in letzter Zeit, als Reaktion gegen eine „allzu subjektive" Auffassung Bachs, mehrfach und an beachteten Stellen dargetan worden, und zwar auch in dem Sinne, daß nicht die Werke Bachs schon durch ihr Originalnotenbild das Regulativ gegen falsche Auffassungen in sich selbst tragen (hierbei wäre auch an die Rutzsche „Typenlehre" zu erinnern!), sondern noch besondere historische Kenntnisse dazu kommen müssen, um falschen Auffassungen vorzubeugen. Diese Frage kann hier nicht weiter behandelt werden, wenn sie auch von unserem Thema gar nicht so weit abliegt, als es zunächst vielleicht scheint. Aber die daraus resultierende andere Frage muß uns hier beschäftigen, die durch die Behauptung aufgeworfen wird, daß nun andererseits Reger in seinem Stil von Bach höchstens in einem ganz äußerlichen und von Reger selbst mißverstandenen Sinne beeinflußt worden sei, und daß er in Wirklichkeit nur als ein direkter Abkömmling der Romantiker betrachtet werden müsse, von denen er die romantische Brille in bezug auf Bach übernommen habe. Diese Meinung droht uns manches von Reger zu nehmen, was vielleicht das Beste an ihm ist. Dieses, das scheinbar U n z e i t g e m ä ß e an Reger ist es, auf das ich hinweisen möchte, um einer Ahnung Ausdruck zu geben, nach der jenes, da es uns mehr not tut, uns auch wichtiger werden könnte als dieses, — ja, um ernstlich dafür zu werben, daß man wieder, in und außerhalb des „Regerkreises", dazu übergeht, den Reger lebendig zu machen, der nicht sowieso schon in den Konzertsälen durch seine Zeitgemäßheit lebendig ist. Mit dieser Ahnung korrespondiert eine andere, nach der dieses Unzeitgemäße an Reger im Begriff ist, zeitgemäß zu werden, ja eigentlich es schon geworden ist. Nur daß es versäumt wurde, dies zu konstatieren, da man die Merkzeichen der neuen zeitgemäßen Art immer nur bei andern sehen will, bei denen sie schon ins Wurzellos-Unorganische und Manieriert-Modische umgebogen und verwässert sind.

In verschiedenen musikgeschichtlichen Untersuchungen ist darauf hingewiesen worden, daß der Stil, der mit der „Mannheimer Schule" anhebt, sich schon den Zeitgenossen der „Mannheimer" als dadurch grundsätzlich unterschieden vom bis dahin gepflegten zeigt, daß er, nach dem Ausdruck eines damaligen Pariser Kritikers, das Wesen **„d'une teneur"** aufgibt und statt dessen innerhalb eines Stückes den Charakter, den Stärkegrad, die Behandlung der Stimmen und Tonfiguren wechselt. Die Älteren kannten solche Mannigfaltigkeit der Haltung innerhalb eines Stückes nicht, sondern höchstens bestimmte, ganze Satzteile umfassende Terrassierungen. Der beständige Wechsel ist nun seit den „Mannheimern", auf die (neben gewissen italienischen Einflüssen) der große Riß zwischen dem Stil Bachs und Händels einerseits und den „Wiener Klassikern" andererseits zurückzuführen ist, Merkmal des neueren, insbesondere des romantischen Stiles geblieben. Nur wo die Romantiker archaisieren, kommt das **„d'une teneur"** manchmal wieder zur Anwendung.

Das Archaisieren wird aber im weiteren Verlaufe, je mehr Bach und dann weiterhin auch vorbachische Komponisten wieder zu tatsächlicher Lebendigkeit gelangen, zu einem Annähern an frühere Stilarten, schließlich zu einem vollständigen Amalgamierungsprozeß, der mit dem Wiedereintreten eines dem Instrument wirklich entsprechenden Orgelstiles als vollständig durchgeführt erscheint. Das ist der Punkt, auf dem Reger in die Entwicklung eingreift. Das „Farbige" der modernen Orgel kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch sie letzten Endes auf das **„d'une teneur"** immer angewiesen bleibt. Alle Orgelmusik, die auf steten Wechsel, sei es auch durch Registrierungskünste, Bedacht nimmt, macht die Orgel zum „Orchestrion". Für Reger war es eine Schicksalsfrage, ob er den zeichnerisch-kontrapunktischen **„d'une teneur"**-Stil mit „moderner" Ausdruckskunst zu verschmelzen vermochte. Für ihn handelte es sich dabei nicht nur um die Orgel, sondern um alle Musik. Vielleicht kann man Regers Streben am besten würdigen, wenn man seine Lieder mit denen von Richard Strauß vergleicht. Der gewissenhafte kontrapunktische Stil geht bei Reger mit dem Bestreben nach Vertiefung durch Tonmalerei immer Hand in Hand, wie es auch bei Bach ist, dessen Musik man in dieser Beziehung mit der die Tonmalerei viel mehr als Selbstzweck betreibenden Telemanns zu vergleichen hätte. Daraus resultiert das **„d'une teneur"** auch bei Regers Liedern.

Reger mag oft am Scheidewege gestanden haben, ob er sich des Orchesters bedienen solle zu gleichen Zwecken und in gleicher Art wie die rings umher berühmt werdenden Komponisten. Tiefste seelische Schmerzen aus Gewissensforderungen heraus geboren haben ihn offenbar noch mehr als verstandesmäßige Erkenntnisse auf den dornigen Weg gewiesen, den zu gehen er bestimmt war. Man wird unwillkürlich auch an das biblische Bild von dem „breiten Weg" und der „engen Pforte" erinnert, wenn man Regers Entwicklungsgang verfolgt. Lindners erwähntes Buch gibt, **cum grano salis** gelesen, hierüber manchen Einblick, zumal auch durch die darin abgedruckten Briefe des jungen Reger.

Als dieser in Weiden sich in den Fall versetzt sah, für den dortigen Liederkranz zum 60. Stiftungsfeste ein Werk mit Orchester zu schreiben, konnte er nicht zu einem Routinerezept greifen, sondern mußte versuchen, einen zeichnerisch-polyphonen Orchestersatz zu schreiben, der doch die gewünschte und notwendige äußere, malerische und allgemeine, Wirkung hatte. Sein Vornehmen ist ihm damals durchaus gelungen; er hat dem Weidner Liederkranz zu einem ganz ungewöhnlichen künstlerischen Ereignis verholfen, wenn auch zu gleicher Zeit sicherlich jeder Thuille-Schüler in München die Aufgabe mit leichterer Hand — vielleicht aber doch auch wiederum nicht den kleinstädtischen Verhältnissen entsprechend — gelöst hätte, und wenn auch manche Unvollkommenheiten, wie der Mangel eines Schlußaufbaus von genügender Breite, nicht zu verkennen sind. Hier kommt ein Punkt schon zur Sprache, der für die ganze Frage nicht unwesentlich ist: Sind die routiniert mit den Mitteln als Zweck arbeitenden Kompositionen, sei es für Chor, sei es für Orchester, letzten Endes leichter auszuführen, als solche, die im Bachschen Sinne polyphon gearbeitet sind? Die Erfahrung lehrt, daß, wie es in Weiden mit dem erwähnten Werke wie auch späterhin mit Regerschen **a cappella**-Männerchören ausgeprobt worden ist, die Schwierigkeiten Regerscher, zunächst unüberwindlich scheinender Kompositionen gerade durch ihre gewissenhafte polyphone Arbeit sich bei einigermaßen verständigen Proben stets verringern, da von Probe zu Probe sich durch diesen Stil das musikalische Gefühl schult und vervollkommnet. Wirksame Routinekompositionen müssen und können „eingetrichtert" werden, führen aber nicht zu höheren Stufen des Könnens, höchstens eben wieder zu einer gewissen äußeren Routine.

In Weiden sind, außer dem nicht herausgegebenen Festspiel für Wesel, an Kompositionen mit Orchester noch die beiden R o m a n z e n Op. 50 für Violine und „kleines Orchester" entstanden. Ob sie je aufgeführt worden sind, ist mir unbekannt; daß sie es wert sind, aufgeführt zu werden, ist mir zweifellos, trotz

der „Gleichmäßigkeit" der Orchesterbehandlung, die als „Fehler" zu bezeichnen, eine ausschließliche Einstellung auf einen Stil, den sie mißachten, voraussetzt. Würde man solche Kompositionen Regers „uminstrumentieren" wollen, so würde



Max Reger (etwa 11 Jahre alt) mit seiner Schwester Emma.

man bald sehen, daß der Begriff des „Instrumentierens" gar nicht auf sie paßt. Ebenso wie Bach nicht instrumentiert, sondern für eine bestimmte Anzahl von Instrumenten eine ebensolche Zahl von Stimmführungen schreibt, geht Reger an seine Aufgabe. Er erfindet für das Orchester, er schreibt die Partitur ohne eine andere Skizze nieder, als höchstens eine solche, die ihm gewisse Themen, gewisse Melodien als „Einfälle" dem Gedächtnis bewahren.

Bemerkenswert ist schon bei der „Hymne an den Gesang", Op. 21, dem erwähnten Weidner Männerchorwerk, das Bestreben Regers, Begleitungsfiguren zu vermeiden, ein Bestreben, das sich in seiner gesamten Musik zeigt, und das auch zu den Merkmalen des vormannheimerischen Stiles gehört. Alle Stimmen möchten immer melodisch beteiligt sein, wenn auch manche mehr, manche weniger als besonders wichtig herauszutreten haben. Auf der Orgel sind Begleitungsfiguren wie bloße Tonrepetitionen und Akkordbrechungen undenkbar; Regers Stil verträgt sie auch in Lieder-„Begleitungen" oder in der Kammermusik und so auch erst recht in der Orchestermusik nicht. Er schreibt eben immer k o n z e r t i e r e n d. Die Alten hatten eine akkordische Begleitung zu den konzertierenden Stimmen als Ausfüllung, die aber auch Begleitungsfiguren nicht kannte, sondern in möglichst reinem, also wiederum mehrstimmigem Satze gearbeitet war. Die moderne Musik hat kein Akkordinstrument mehr zum Ausfüllen eines Generalbasses. Hier muß das Stimmgewebe dichter sein, um dergleichen überflüssig zu machen. Wo nun, wie bei Reger, auch die Bläser, und nicht nur die Holzbläser, sondern auch Hörner, Trompeten, ja in einigen Werken Posaunen, am allgemeinen Konzertieren teilnehmen, kann der Eindruck des Allzudickflüssigen leicht entstehen und ein Mangel an Pausen empfunden werden. Reger hat sich das natürlich auch selbst sagen können, es ist ihm auch von anderen gesagt worden, und es wäre ihm sicherlich ein leichtes gewesen, die Stimmen öfter pausieren zu lassen. Es gibt aber eben Dinge, die „jeder Esel", vielleicht auch jeder klare, einsichtsvolle Kopf weiß, und die doch der geniale Mensch, der seinen Weg ahnungsvoll und zwingend vor sich sieht, nicht anwendet. So wußte sich auch Goethe gelegentlich nicht anders zu verhalten, als daß er sich hinter „Dunkelheit und Zaudern" zurückzog, wenn er ein Müssen verspürte, das stärker war als die wohlbegründete Einsicht, selbst wenn sie von einem Schiller unterstützt wurde.

Reger sah in einem Orchester nicht einen Apparat, den man nach Belieben so oder so, einmal an der, einmal an jener Stelle, in Bewegung setzen kann. Es war ihm vielmehr eine Summe von Individualitäten, die zusammenwirken, ohne daß eine davon, und sei es die des Beckenschlägers, außer acht gelassen werden darf mit ihrem Anspruch auf organische Mitbetätigung. Also nicht nur den Zuhörer bedachte er, sondern in erster Linie und hauptsächlich den Mitspieler, der doch ein Mensch ist. Ein Instrument als „Farbenfleck" zu behandeln, wäre ihm gänzlich unmöglich gewesen. Deshalb ist Regers Orchestermusik wie die Bachs in gewissem Sinne durchaus „linear".

Daran ändert die Tatsache nichts, daß häufig Stimmen in Oktaven geführt sind, oder daß die Violinen Melodien der Bläser in Figurationen umspielen. (Stimmen im Einklang miteinander zu führen, vermeidet Reger in weitgehendem Maße, was natürlich die Aufgabe des Dirigenten, wichtige Melodien vor unwichtigeren herauszuheben, nicht erleichtert.) Denn diese Figurationen sind melodischer Art und unterscheiden sich von „Begleitungsfiguren" ganz wesentlich. Auch bei Bach kommen Stellen vor, wo scheinbar Begleitungsfiguren angewendet sind in Form von Dreiklangsbrechungen. Aber auch bei Bach müssen solche Figuren melodisch behandelt werden, zumeist entpuppen sie sich schon bei richtiger „Phrasierung" als motivisch-kontrapunktische Führungen, indem ihr erster Ton Abschluß eines Motivs oder Motivteils, die übrigen Töne aber Auftakt zu einem folgenden bilden.

Daß nun trotz alledem bei Regers Musik, auch bei der für Orchester, das Akkordische im Vordergrund des Interesses zu stehen scheint, was als ein abgründiger Unterschied zu



Max Reger (17 Jahre alt).
Aus einem Gruppenbild der Riemann-Schüler in Sondershausen, 1890.

Bachs „Linienstil" gelegentlich hervorgehoben worden ist, kommt wohl daher, daß tatsächlich das Harmonische für Ausdruck und Haltung sehr wichtig ist. Regers Kontrapunktik ist gerade von der vieler anderer Moderner dadurch unter-

schieden, daß nicht von Zeit zu Zeit nur ein Akkord die frei fließenden Stimmen aufnimmt, sondern fast jede Note auch harmonisch angebunden ist, so daß ein fortwährender Akkordwechsel auch auf den kleinsten Zeitmaßen für diese Musik typisch erscheint. Deshalb ist es auch bei Wiedergabe seiner Orchestermusik so außerordentlich wichtig, daß die Stimmen nicht „schwimmen", sondern haarscharf rhythmisch ineinander greifen. Reger verträgt es nicht, wenn Stimmen über mehrere Noten hinweg sich von jeder akkordischen Bindung lösen, und derartiges würde auch bei einem polyphonen Gewebe von der vielstimmigen Dichtheit, deren Gründe bereits angeführt sind, nicht gut möglich sein. (Daß die „ganz Modernen" gerade dieses Unmögliche anstreben, ist eine Sache für sich.) Was Bach anlangt, so ist er in früheren Zeiten (Forkel!) oft gerade als „Harmoniker" gekennzeichnet worden. Ueberhaupt dürfte das Bestreben, eine „lineare" Musik nachzuweisen, alsbald eine Ergänzung zu finden haben nach der harmonischen Seite hin. Kontrapunktik ohne Harmonik zu denken ist ebenso unmöglich und einseitig, wie eine Komposition nur als „Einfall" oder nur als „Arbeit" zu begreifen. Musik besteht nun einmal notwendigerweise aus Melodie und Harmonie. Harmonielehre ohne Stimmführungsregeln praktisch zu treiben dürfte ebenso undurchführbar sein, wie Kontrapunkt ohne harmonische Grundlagen, wenn auch letzteres jahrhundertelang versucht worden ist, ohne das Gefühl für die latenten oder tatsächlichen Harmonien aber je ertöten zu können. Müßten doch der Schulmeinung nach sogar die herrlichen Harmoniefolgen Palestrinas zufällige Produkte der sie gar nicht beabsichtigenden Stimmführung sein.

Zu Harmonie und Melodie tritt aber noch als drittes Element jederzeit der Rhythmus. Auch dieses auszuschalten ist keine Möglichkeit; jede harmonische Wendung bringt ganz von selbst einen Wechsel von Leicht und Schwer hervor, jede Melodie ist erst eine durch den ihr innewohnenden, auch von der latenten Harmonik miterzeugten Rhythmus. Auch ein gleichmäßiger Rhythmus ist einer, ist sogar der Rhythmus **kat exochen**. Polyphone Musik kann kaum anders, als die Gleichmäßigkeit des Rhythmus, wenn er in einer Stimme nicht vorhanden ist, durch die rhythmische Ergänzung der andern Stimmen immer wieder herzustellen. Das Ganze verlangt eine rhythmische Abgewogenheit, die die Balance bewahrt. Auch monodische Linien sind immer gern, wo sie rhythmisch abwechslungsreich waren, durch die gleichmäßig weiterschreitende Begleitung auf ein rhythmisches Gleichmaß bezogen worden. Der stützenden Harmonien entbehrende Monodien sind stets von der Zeit in den „ausgeglichenen Takt" gebracht worden, so der gregorianische Choral, so auch das, allerdings nur bedingt einstimmige, protestantische Kirchenlied. — Soviel für diesmal vom vielberufenen Mangel an rhythmischer Abwechslung in Regers früheren Werken, deren unendlich feine, mit der Harmonik und Phrasierung verknüpfte Rhythmik in Wirklichkeit von außerordentlichem Reiz ist, ganz besonders in der „Sinfonietta".

In München hat Reger erst noch eine ganze Menge Kammermusik und viele Lieder, dazu auch noch einige Orgelmusik, geschrieben, bis er seine Kräfte wieder für ein Werk mit Orchester, den „Gesang der Verklärten", wo es einen fünfstimmigen Chor zu begleiten hat, anspannte. Im soeben erschienenen dritten Heft der „Mitteilungen der Reger-Gesellschaft" habe ich versucht, dieses Werk von dem auf ihm ruhenden Verdacht der Unaufführbarkeit zu entlasten. Das Mißtrauen, das ihm entgegengebracht wird, beruht in der Hauptsache aber auch auf jener Gleichmäßigkeit des Mitgehens aller Instrumente, der rhythmischen Haltung und der polyphonen Führung, von der ich als von einer Notwendigkeit für den Reger dieser früheren Periode und einer Stileigentümlichkeit gesprochen habe, die als „Fehler" zu bezeichnen man sich besinnen muß. Dieses wundervolle Werk, reinstem musikalischem Idealismus entsprungen, wird noch übertroffen von der Sinfonietta Op. 90.

Nur die Vollkommenheit dieses Werkes, das die Krönung jener Periode darstellt, kann als Grund betrachtet werden, daß Reger nach ihm einen andern Weg suchen mußte. Nicht gerade einen, der zum Kompromiß mit der Routine-Orchestermusik führen konnte, aber doch einen solchen, der zweckmäßigem Handeln nicht unnötig entgegengesetzt verläuft. Genauer betrachtet ist Reger in den späteren Werken den ursprünglichen Grundsätzen keineswegs untreu geworden. Nur fand er die Möglichkeiten, Farbenwirkungen zu schaffen, ohne die Linie preiszugeben. Hatte er in der Sinfonietta „Nichts als Musik" geben wollen, so suchte er nun Wege, mit reiner Musik doch Wirkungen, die über sie hinausführen, zu erzeugen. In der Orgel-, Kammer- und Liedmusik war ihm das längst gelungen, die Orchestermusik mußte erst als Linienkunst ihm ganz zu Gebote stehen, damit nicht Zwecke und Mittel sich vermengten. Selbstzweck sind Reger die Mittel des Orchesters auch später nie gewesen, und wenn ihm Musik an sich Selbstzweck war, so muß man sich darüber klar sein, daß solche „Musik an sich" eben ihrerseits nicht bloßes Mittel zu einem außer ihr liegenden Zweck sein kann, sondern Form und Inhalt, Zweck und Mittel in eins begreift. Musik als bloßes „Formenspiel" allerdings ist nicht Musik im gedachten Sinne, da sie nichts Vollkommenes sein kann. Die ethische Haltung, die aus tiefstem innerem Zwange heraus das nur Zweckvolle verschmäht, macht erst die Vollkommenheit aus.

Von der Sinfonietta geht schon beim Lesen der Partitur ein unbeschreiblicher Stimmungszauber aus, ein Kraft- und Sehnsuchtsgefühl seliger Schönheit und Reinheit. Einen Kapellmeister dabei nur zu denken, der sich irgendwie wichtig macht, ist schon Frevel. Die Vollkommenheit dieser Musik läßt nur eine ideale Aufführung als entsprechend ansehen, die alle Schwierigkeiten, alle Routine, alle Virtuosität und alle „Instrumentation" vergessen läßt. Die hier in vollendeter Weise angewendete madrigalartige Technik der Motiventwicklung und freien Stimmführung, die ein kanonartiges Nacheinandereinsetzen und Uebereinanderbauen bevorzugt, macht die Aufgabe des Dirigenten, Wesentliches herauszuheben ohne das weniger Wesentliche zu unterdrücken, nicht leicht, erzeugt aber eine wundervolle polyphone Klangpracht. Reger selbst hat seinerzeit ideale Aufführungen des Werkes geleitet, und auch Mottls Direktion wurde ihm gerecht. Da wir auch heute noch Dirigenten haben, die ein großes Können mit selbstlosem Idealismus vereinigen, die mit dem Orchester freudig musizieren können und dabei doch plastisch die Linienführung bloßzulegen verstehen, ist nicht einzusehen, warum nicht auch ein Publikum sich finden soll, das solches himmlisch-herrliches Musikmachen sich gefallen läßt. Es darf nur kein Musikschriftsteller dazwischen kommen, der ihm etwas vorredet von zu gleichmäßiger und zu dicker Instrumentation und derlei Kunsteinsichten. Dann wird es vielleicht dem Klangzauber der Sinfonietta williger sich hingeben als so manchem anderen, der im Grunde „Klim-Bim" ist.

Die „Serenade" Op. 95 steht der Sinfonietta nicht nach, hat aber ein besonderes Gesicht durch die mit vollstem Bewußtsein ihr eingehauchte Romantik. Sie ist schon weit ausgeprägtere Stimmungskunst als die Sinfonietta, wo Stimmung und Musik völlig eins sind. Das, was man in dieser mit einem heute viel mißbrauchten Wort „kosmisch" nennen könnte, das Elementar-Uebersinnliche, was wie das Atmen einer tönenden Welt aus ihr auf uns einströmt, jene Dur-Moll-Wechsel im ersten, jene weitgespannten Uebergänge im letzten Satze, etwas Derartiges ist in der Serenade mit ihren Mondschein- und Uebermutsstimmungen nicht zu finden, wenn auch die Melodiebögen sich oft genug weit in ahnungsvolle dämmerige Fernen erstrecken. Die Klangfarbe ist als besonderes, richtunggebendes Element behandelt, aber ihre Verwirklichung ist doch mit den Mitteln der Linienkunst erreicht. Reger hat zwei Streichorchester kontrapunktisch gegeneinander geführt und für das eine Dämpfer gefordert. Dieses Mittel erscheint als der Ausweg, den Reger zunächst finden mußte, um die Betonung der Klangfarbe und das alte **„d'une teneur"**-Ideal zu vereinigen. —

Wenn im obenstehenden es versucht worden ist, manches, was häufig als Unbeholfenheit, Laune oder Eigensinn be-

wertet wird, mit der Notwendigkeit einer künstlerischen Entwicklung in Einklang zu bringen und eine Einstellung in diesem Sinne zu finden, so möge das nicht verwechselt werden mit einem Bestreben, Fehler nicht zu sehen, Schwarzes weiß zu machen, Mangelhaftes zu beschönigen. Um eine Erscheinung wie die Max Regers hervorzubringen, bedarf es eines Zusammentreffens so vieler Umstände, die „günstig" genannt werden müssen, daß keiner davon als bloß zufällig angesehen werden kann. Würde ein Zug an dem Bilde veränderlich sein, so würde das Ganze der Persönlichkeit zerfallen, und wer auch bei großen Männern gerne einteilt in a) Vorzüge, b) Fehler, könnte leicht, wenn einer der „Fehler" ausfiele, merken müssen, daß es dann auch mit den Vorzügen nichts mehr ist. Reger wird nun 50 Jahre alt — und doch schon müssen wir ihn als längst „Vollendeten" betrachten. Als Vollendeten und Ganzen dürfen und müssen wir ihn auch ansehen, wenn wir irgend etwas von ihm begreifen wollen. Er ist, das ist sicher, einer von den Seltenen, bei denen jeder einzelne Zug aufs Ganze bezogen werden muß.

Regers B-A-C-H-Fantasie in ihrem harmonischen Ausdruck.

Von Hermann Keller (Stuttgart).

So oft ich auch Regers Orgelfantasie Op. 46 über B-A-C-H hören oder spielen mag, — niemals schwächt sich der gewaltige Eindruck ab, sondern scheint sich stets noch zu verstärken und zu vertiefen. Vor Jahren sagte mir einmal Straube, er stelle manches in dieser Fantasie neben Bachs g moll-Fantasie, — damals erschien mir das bei aller Bewunderung für Reger übertrieben, heute nicht mehr. Es gibt vielleicht kein zweites Werk von Reger, in dem die gewaltige harmonische und kontrapunktische Kraft den Bau einer groß angelegten Komposition so bis in die letzten Winkel durchleuchtete wie hier, und was damals (1901) schwer verständlich und kompliziert erschien, mutet uns heute, an Schönberg, Busoni, Hindemith gemessen, fast klassisch einfach an. Ich glaube, daß man nicht die symphonische Fantasie und Fuge (wie Lindner will) als den höchsten Gipfel des freien Regerschen Orgelschaffens anzusehen hat, sondern die sicherer geformte B-A-C-H-Fantasie. Ihr Reichtum an thematischer Entwicklung, an inneren Spannungen und Lösungen, an unerschöpflich neuer Melodik, an rhythmischer Vielgestaltigkeit (sonst Regers schwächste Seite) ist so groß, daß ich mich nicht getraue, mehr als eine Seite im Rahmen eines Aufsatzes zu behandeln, und ich wähle dafür die Harmonik, weil ihre (damals unerhört neu und stark wirkende) Ausdruckskraft am leichtesten zu fassen ist.

Mit ganzer Kraft, dynamisch, rhythmisch und harmonisch, setzt gleich der Anfang ein:





er enthält zusammengeballt alle späteren Entwicklungen, und es ist zunächst nötig, ihn harmonisch zu verstehen.

In b moll setzt gleich der erste Akkord mit b als Hauptnote des Themas mit einer Vorhaltsspannung ein; b vor a (und ges vor f); oder, wenn man so will, der ganze erste Akkord (der Unterdominante mit Sexte) ist Vorhaltsakkord zum Dominantseptakkord. So einfach das ist, enthält doch dieser erste Anfang schon den Willen zu der stärkeren harmonischen Spannung der beiden folgenden Akkorde c moll, E dur. Das ist nicht etwa „atonal", wie früher ängstliche Gemüter geglaubt haben, sondern ein Prachtbeispiel der Reger eigentümlichen Tonalitätserweiterung. Wer Regers theoretische Schriften[1] kennt, der weiß, daß ihn besonders drei harmonische Ausdrucksmittel interessiert haben, die damals noch nicht so abgebraucht oder in ihren Möglichkeiten erschöpft waren, wie fast die ganze übrige Harmonik: der Dreiklang der dorischen Sexte in Moll (e g h in d moll), der neapolitanische Sextakkord (d f b in a moll), bekanntlich Regers Steckenpferd, und schließlich die Verbindung eines Dur-Dreiklangs mit dem sieben Quintschritte entfernten Moll-Dreiklang (z. B. C dur — as moll).

Den Dreiklang der dorischen Sexte hatte schon Grieg gern angewandt, aber lediglich als harmonisches Stimmungsmittel; Reger benützt ihn hier, um mit ihm eine seiner charakteristischen Tonalitätswendungen zu machen („der Akkord dreht sich" nach einem neuen tonalen Zentrum, das aber nur Nebenbedeutung gegenüber dem Hauptzentrum hat, s. a. Grabners sehr aufschlußreiche Studie über Regers Harmonik, Halbreiters Verlag, München); in unserem Fall ist c moll zunächst Dreiklang der dorischen Sexte in b moll, wird nun aber, vollständig überraschend, nach E dur hinübergezwungen („aufgelöst" kann man hier kaum mehr sagen!). Diese Verbindung ist an sich nicht so kompliziert, als sie auf den ersten Blick aussieht, der Weg ist:

c moll
|
C dur — e moll
|
E dur

d. h. die beiden sehr nah verwandten Akkorde C dur und e moll sind nach ihrem andern Geschlecht hin chromatisch verändert, — schon bei Haydn, diesem so viel verkannten genialen Neuerer, kommt diese Beziehung vor (g moll-Streichquartett, 2. Satz in H dur!), sodann hat Wolf sie sehr geliebt (Penthesilea!), und Reger, der ja Wolfs musikalischen Nachlaß herausgegeben hat, wählt in seinem bekannten Brief vom 15. März 1903 an den Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung"[2] gerade diese Verbindung als Beispiel für erweiterte Tonalität (er faßt die Verbindung b moll — D dur als Vertretung von Dominante — Tonika auf, das b moll als b cis eis, unvollständig aus g b cis eis, d. h. als verminderten Septakkord mit hochalteriertem e;

[1] Siehe Hasse: Reger, Anhang.
[2] Ebenda S. 89.

die andere, oben von mir vertretene Erklärung ist ebenso möglich und vielleicht noch einfacher, — alle rein chromatischen Akkordbeziehungen sind eben mindestens doppeldeutig!); Reger setzt nun ein so rasch bewegliches harmonisches Empfinden bei seinen Hörern und Spielern voraus, daß mit dieser Verbindung in allen Tonarten mit derselben Leichtigkeit operiert werden kann, wie sonst mit Dominante — Tonika, und da sie — beiläufig bemerkt — die einzige ist, bei der man durch chromatische Veränderung aller drei Töne eines Dreiklangs in einen andern übergehen kann [1], so versteht man, warum Reger, dessen Harmoniesystem man vielleicht am besten als **tonale Chromatik** (im Gegensatz zu der impressionistischen von Strauß) bezeichnen kann, diese Verbindung so bevorzugt: sie steht überall in der B-A-C-H-Fantasie an bedeutungsvoller Stelle.

Nun verstehen wir die gewaltige harmonische Spannung des Hauptthemas: das B mit seiner Vorhaltsdissonanz, A als die Auflösung, beide zusammen die Grundharmonie durch den Dominantseptakkord ausdrückend; das C mit seiner dorischen c moll-Harmonie (am Schluß der Fantasie setzt Reger gleich C dur statt c moll, was mich jedesmal mit dem Eindruck blendender Helligkeit durchzuckt!), das nun so überraschend und mit ungeheurer Steigerung der harmonischen Spannung sich in die strahlende Pracht des E dur-Dreiklangs auf H entlädt! Dieses Thema allein würde Reger zum großen Komponisten machen! Aber unerschöpflich ist der harmonische Reichtum, den er auf dieses „magische Quadrat" ausschüttet! Der Gedanke liegt so nahe, den Schritt c—h analog dem ersten Schritt b—a zu harmonisieren; — diese gefährliche, weil zu kurzatmige Sequenzbildung, bei Liszt z. B.:



vermeidet Reger im Hauptthema und fast überall im weiteren Verlauf.

Einige Beispiele der B-A-C-H-Harmonisierungen vor Reger mögen die allmähliche chromatische Verschärfung in der harmonischen Auffassung deutlich machen:



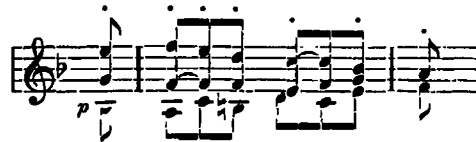
aus der ersten der sechs Bach-Fugen Schumanns; ähnlich in der zweiten:



oder im g moll-Sinn in der dritten:



oder in F dur in der fünften:



kühner schon bei Liszt:



[1] abgesehen natürlich von Rückungen nach derselben Richtung wie c moll — cis moll usw.

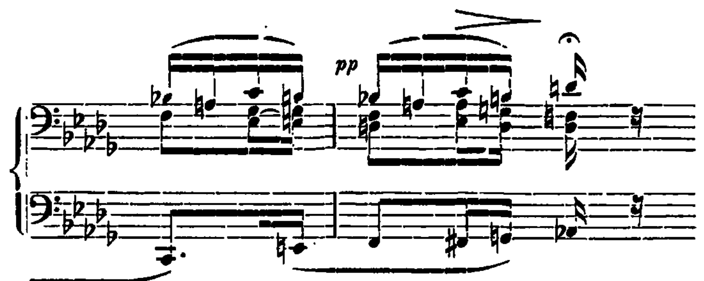
oder — besonders schön — die zwischen die Tonmassen der ganzen Orgel eingebettete ppp-Stelle am Schluß:



Das sind harmonische Deutungen, von denen wir annehmen dürfen, daß sie auf den jungen Reger den stärksten Einfluß gehabt haben, und als deren direkte, kühne Weiterbildung wir das Hauptthema seiner B-A-C-H-Fantasie ansehen müssen.

Daß die vier Noten auf schier unerschöpfliche Weise mit Hilfe verminderter Septakkordreihen harmonisiert werden können, hatte schon Liszt gezeigt (uns Heutige ergreift gerade an dieser Seite Lisztscher Fantasien am ehesten Ueberdruß!); zu Regers Zeit ist der verminderte Septakkord, den man im 19. Jahrhundert zu Tode gehetzt hat, schon zu sehr verbraucht, um für Hauptwirkungen benützt werden zu können; er ist aber gleichwohl unentbehrlich als Bindemittel stärkerer Harmoniefolgen, z. B. (ich zitiere vereinfacht):

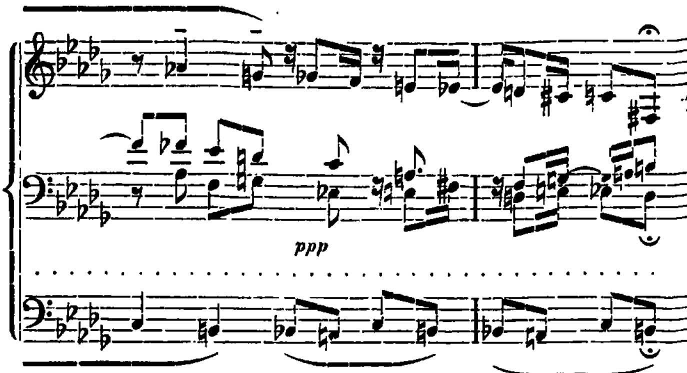




hier bilden die vier Noten das im Sopran festgehaltene Thema, unter dem der Baß chromatisch hinabsteigt, — wie in einem Kaleidoskop immer neue Harmoniefolgen zusammenschüttelnd. Oder das Thema tritt als Basso ostinato auf:







Man spiele diese Stelle sehr langsam (♪ anfänglich = 76, am Schluß ♪ = 40), und man wird unter dem doppelten Eindruck des Baßthemas und der lastenden Synkopen des Soprans (die ja auch das Thema enthalten!) etwas erleben, was an Tiefe des schmerzlichen Insichversenkens dem Crucifixus der h moll-Messe an die Seite gestellt werden kann (nur ist bei Reger, was dort tiefe Religiosität ist, allgemein menschlich aufzufassen).

Noch häufiger aber ist das Thema nicht herunterziehend, sondern aufsteigend chromatisch gebraucht, zum Aufbau der großen Steigerungen, z. B. (schematisch):



auch hier ist die erste harmonische Auffassung die stärkste und für den außerordentlichen Antrieb ausschlaggebend. Aber man müßte eigentlich jeden Takt der Fantasie hersetzen, da keiner ohne neue harmonische Kombinationen ist!

Die Bedeutung der B-A-C-H-Fantasie und der großen Choralfantasien Regers reicht weit über die Welt der Organisten hinaus: jeder gebildete Musiker muß sie kennen; um sie aber zu kennen, genügt nicht das Hören, auch nicht öfteres Hören, — man muß sie studieren, partiturmäßig, am Schreibtisch und am Klavier; die anfänglich so drohend und abweisend aussehenden „schwarzen" Notenbilder erweisen sich dann bei näherem Zusehen als freundliche Führer zu verborgenen Schönheiten, von denen sicher heute noch die Mehrzahl der Musiker nichts ahnt. Ihnen wollen diese Zeilen ein Wegweiser sein, zunächst nur zum Eintritt in das harmonische Labyrinth des großen Barockmusikers Reger; durch die thematische Wildnis Regers (namentlich des Reger zwischen Op. 30 und 73) ist schon schwerer der Weg zu finden, — hier aber ist er erhellt durch das Symbol, das Reger lebenslang das höchste gewesen ist: den musikgewordenen, heiligen Namen des alten Thomaskantors.

Max Reger und Philipp Wolfrum.

Mit drei noch unveröffentlichten Briefen Regers.

Von Dr. Hermann M. Poppen (Heidelberg).

Max Reger war, seit er zu Bedeutung gekommen war, viel umschwärmt. Und doch war er im Grund ein Einsamer. Einsam, wie jeder Große einsam ist, einsam sein muß. Es waren ganz wenige, die ihm nahe standen, so viele sich auch auf ihre Reger-Beziehungen berufen. Gerade so, wie sich heute jeder „Reger-Schüler" nennt, der irgendwo in einer vollen Kompositions-Nebenfachklasse gelegentlich einmal ein paar Quinten von ihm aus einer Aufgabe herauskorrigiert bekam, genau so sind es Unzählige, die sich ihres Verkehrs mit Reger glauben rühmen zu können. Ihnen hat er es noch leichter gemacht. Denn sein Bedürfnis nach Geselligkeit, nach Leben und Resonanz ließ ihn wahllos jede Gesellschaft hinnehmen, wenn es galt, nach der Anspannung eines Konzertes die aufgepeitschten Nerven wieder abklingen zu lassen. Und wie er es überhaupt nie recht fertig brachte „nein" zu sagen, Bitten abzuschlagen, Zudringlichkeit abzuschütteln, so ließ er vollends in solchen Abend- und Nachtstunden jeden in seiner Nähe gewähren. Gefährten seiner Seele waren das nicht; die Tiefen seiner Art hielt er vor ihnen ängstlich verschlossen. Darin sind ihm nur Wenige nahe gekommen; es sind ein paar Auserlesene, die sich seine „Freunde" nennen durften.

Einer dieser Wenigen war Philipp Wolfrum. Und es war ein eigenartiger Bund, der die beiden Männer verband. Ein Bund, in dem Verwandtschaftsgefühl und Gegensätzlichkeit, Uebereinstimmung und Ergänzungsbedürfnis sich paarten. So verschieden die Beiden in ihrer äußeren Erscheinung wie in großen Teilen ihres Wesens und doch auch ihrer musikalischen Einstellung waren, stärker als das Trennende war doch das Verbindende: voran die Gemeinsamkeit der bayerischen Heimat, mehr noch, der Stammeszusammengehörigkeit aus dem Frankenwald: Reger hatte seinen Spaß daran, daß sein Geburtsort Brand „am Fuß des Ochsenkopfes" gelegen war; über die den „Ochsenkopf" umschließende Berggruppe hinüber nach Nordosten liegt in wenig Kilometer Entfernung Wolfrums Heimat Schwarzenbach. Dann war da der gemeinsame Untergrund des Lebens: das Vaterhaus hier wie dort Lehrerhaus; die gleiche Enge der Verhältnisse, der gleiche Geist der Ernst- und Ehrenhaftigkeit, der Arbeitsamkeit und Pflichttreue, Ordnung, Gründlichkeit, Frömmigkeit, der ganze geistige Gesichtskreis der Schule und des Kantorats. Damit verbunden musikalisch die Herkunft von der Orgel, deren bescheidene Spielbank, wieder zum Fürstensitz deutschen Geistes- und Gemütslebens erhoben zu haben Wolfrums Grabrede für den Freund als eines seiner Hauptverdienste feiert. Und wieder damit zusammenhängend das Durchtränktsein mit Bachschem Geist, das Leben in der Denkart der Bachschen Linienführung und des Bachschen Formwillens. Daneben das gleiche Verankertsein in der Welt der Brahmsschen Harmonik. Schließlich im Lebensschicksal auf beiden Seiten ein erstaunlicher Anstieg aus entsagungsreichem Darben zu beneideter Höhe.

Wolfrum seinerseits stand in der Enge einer kleinen Stadt auf Posten; unter der auf ihrem Leben lastenden akademischen Intellektualität fühlte er sich als Vorkämpfer seiner Kunst, als Vorkämpfer insbesondere alles wertvollen Neuen in ihr, vollends seit Felix Mottl ihn aus der bedingungslosen Brahms-Gefolgschaft heraus zum Verständnis und zur Verehrung für die Art auch eines Franz Liszt geführt hatte. Und als Fanatiker, der er war, liebte er es, die starke Gebundenheit seines Wesens auch in der musikalischen Vergangenheit geflissentlich zurücktreten zu lassen vor der Freude am Neuen. Nicht selten wird er dabei im Grunde innerlich leer ausgegangen sein. Ist es da ein Wunder, daß er sich zu der Neuerscheinung Reger wie zu keiner anderen als im tiefsten Grund wesensverwandt hingezogen fühlte? Und ist es ein Wunder, wenn der im öffentlichen Konzertleben Europas umgetriebene Max Reger sich in ganz besonderem Sinn von einem Gefühl heimatlichen Geborgenseins umfangen fand, so oft er an der Pflegestätte seines Schaffens Einkehr halten durfte, die ihm Philipp Wolfrum in seinem Heidelberg bereitet hatte?

In solcher Art ist Heidelberg ein ganz besonderer Sitz der Reger-Pflege geworden, und ist schon frühe dazu geworden. Dank der aufopfernden Tätigkeit des Klavier- und Orgelspielers, vor allem aber des Organisators und Dirigenten Wolfrum war hier der Sieg für Regers Musik bereits längst gewonnen, als in den gefeierten Zentren des öffentlichen Kunstlebens großenteils noch erbittert darum gekämpft wurde.

1901 scheint die erste Reger-Aufführung hier gewesen zu

sein, die sich nachweisen läßt: anläßlich der 37. deutschen Tonkünstler-Versammlung spielte Karl Straube am 4. Juni auf der kurz zuvor neuerbauten Walcker-Orgel der St. Peterskirche die B-A-C-H-Fantasie (Uraufführung Sommer 1900 durch Straube in Wesel). Der Komponist, der gerade vor der Uebersiedelung aus der Stille der Weidener Zeit nach München stand, war eingeladen, aber ausgeblieben; wie sich hintennach herausstellte, weil ihm — die Mittel zur Reise fehlten. Das erste persönliche Erscheinen Regers in Heidelberg und damit der Beginn der Freundschaft mit Wolfrum liegt 3½ Jahre später: am 13. Februar 1905 spielte er mit Wendling die C dur-Violinsonate Op. 72 (Uraufführung November 1903), mit dem vorzüglichen Heidelberger Klarinettisten Alwin Seeländer die schon vier Jahre zurückliegende Klarinettensonate Op. 49, mit Wolfrum die Beethoven-Variationen für 2 Klaviere Op. 86 und begleitete Klara Rahn von München zwei Liedergruppen. Und von da an verschwand er nicht mehr aus dem Heidelberger Gesichtskreis. Jahr für Jahr hielten die Wolfrumschen Aufführungen Schritt mit der Entfaltung des Regerschen Schaffens. Ein Ueberblick über die Heidelberger Erstaufführungen zeigt, mit welcher Konsequenz Wolfrum der Entwicklung des Freundes folgte, wie dicht durchweg seine Daten an den Uraufführungen der großen Plätze daranstehen (oft ist eine größere Pause nur dadurch bedingt, daß er in Rücksicht auf das Universitätsleben die Konzertreihe schon im Februar schließen mußte, und darum einer im März fälligen Uraufführung erst im nächsten Winter nachfolgen konnte), bis er schließlich 1916 kurz vor dem Ende seiner Wirksamkeit den beiden Gesängen für gemischten Chor mit Orchester Op. 144, von denen „Der Einsiedler" „Dem hochverehrlichen Bach-Verein Heidelberg und seinem ausgezeichneten Leiter, Herrn Geheimrat Generalmusikdirektor Prof. Dr. Philipp Wolfrum zugeeignet" ist, in der Reger- Trauerfeier des Bach-Vereins selber die Uraufführung bereitet. Die Daten der Erstaufführungen sind:



Max Reger.
Aus der Wiesbadener Zeit um 1896.

5. Febr. 1906	Sinfonietta	Op. 90	Urauff. 8. Okt. 1905
3. Dez. 1906	Serenade	„ 95	„ 25. „ 1906
3. „ 1906	Introduktion, Passacaglia und Fuge für 2 Klaviere Op. 96 Uraufführung Mai 1906		
2. „ 1907	Hiller-Variationen	Op. 100	Urauff. 15. Okt. 1907
23. Nov. 1908	Violinkonzert	„ 101	„ 13. „ 1908
25. Okt. 1909	Symphon. Prolog	„ 108	„ 9. März 1909
11. Dez 1910	Der 100. Psalm	„ 106	„ 23. Febr. 1910
18. Nov. 1912	Romantische Suite	„ 125	„
2. März 1913	Die Nonnen	„ 112	(Meinem lieben Freunde Philipp Wolfrum gewidmet)
24. Juni 1913	An die Hoffnung	„ 124	
24. „ 1913	Konzert im alt. Stil	„ 123	Urauff. 28. Okt. 1912
12. Jan. 1914	Ballettsuite	„ 130	„ „ 1913
12. „ 1914	Böcklin-Suite	„ 128	„ Herbst 1913
10. Febr. 1915	Mozart-Variationen	„ 132	„ 6. Febr. 1915
10. „ 1915	Vaterländ. Ouvert.	„ 140	„ 6. „ 1915
16. Juli 1916	Der Einsiedler	„ 144	Selbst-Uraufführung als
16. „ 1916	Requiem	„ 144	Reger-Gedächtnisfeier

Am 8. Mai 1919 schloß der Tod auch Philipp Wolfrum die Augen. In der Trauerfeier, die der Bach-Verein dem Gedächtnis seines Schöpfers und Leiters veranstaltete, erklangen auch des im Tod vorangegangenen Freundes Werke, wie denn Bach-Verein und Stadt Heidelberg seitdem bestrebt sind und auch weiterhin bestrebt sein werden, sich ihrer Reger-Tradition würdig zu erhalten. Die Bach-Reger-Feier des vergangenen Herbstes will dafür Zeugnis sein.

Bei den meisten der angeführten Erstaufführungen war Reger persönlich zugegen, vom Jahr 1907 an (Hiller-Variationen) hat er sie größtenteils selbst dirigiert, in den Jahren 1912/13 war er mit seinen Meiningern ein mit offenen Armen aufgenommener Gast.

Aus solcher Arbeitsgemeinschaft erwuchs ein Freundschaftsverhältnis, das bald das freundschaftliche „Du" aufnahm und weit über das Maß einer formalen Freundschaft hinaus zu einer Gemeinschaft der Gesinnung und des künstlerischen Strebens wurde. In gemeinsamen Konzertreisen zum Spiel auf zwei Klavieren ist der Bund auch in weiterem Umkreis nach außen sinnfällig deutlich geworden. Die wechselseitige auch musikalische Befruchtung ist unzweifelhaft und hat gelegentlich auch zu überraschenden Ergebnissen geführt. So hat sich Reger an einer Wolfrumschen Aufführung der f moll-Messe von Bruckner (im gleichen Konzert, in dem Reger die Erstaufführung seiner „Nonnen" dirigierte) zu einer ekstatischen Bruckner-Begeisterung entzündet, die sich in der Folge auch seiner Meininger Dirigentenpraxis auswirkte. Als er aber daran ging, von nun ab im Werturteil Bruckner über seinen Brahms zu stellen, entdeckte Wolfrum, der im Fanatismus seiner Liszt-Propaganda sich in Heidelberg gern als Spötter über Brahms-Kultus und „Brahminen" gab, auf einmal sein Brahms-Herz wieder und nahm empört den Abgott seiner Jugend gegen die Regersche Umschwenkung in Schutz.

Den stärksten Niederschlag hat das Freundschaftsverhältnis der beiden Männer in der „Heldenklage" gefunden, die, erhebend und erschütternd zugleich, Philipp Wolfrum „Am Sarge Max Regers" bei der Bestattung des jäh entrissenen Freundes am 14. Mai 1916 in Jena anstimmte (abgedruckt in dem Max Reger-Gedächtnisheft der N. M.-Ztg. vom 22. Juni 1916). Auch in ihr bestätigt sich wieder der Satz, daß nichts so das eigne Wesen widerzuspiegeln imstande ist als die Art, andere zu charakterisieren. Wenn Wolfrum dort den Menschen Reger zeichnet: er war leicht zugänglich und liebevoll, dabei ein Seelenkundiger, vor dessen Blick Unechtes und Unrechtes nicht standhielt. Er lernte das Leben in seinen Tiefen und Höhen kennen. Obgleich (oder vielleicht besser **weil**) er aus höchst bescheidenen Verhältnissen sich emporarbeiten mußte, konnten ihm Reichtum und Macht nicht imponieren. Er schätzte die Menschen lediglich nach ihrem inneren Werte und konnte sich wohl auch in seiner Kunstbetätigung dank des ihm eigenen Humors mit einem „schlechten Musikanten, aber guten Menschen" leicht abfinden, — so ist das in großen Teilen das Bekenntnis seines eigenen Menschentums gewesen, die Summe dessen, was damit die beiden Naturen im Tiefsten einte.

Aus dem reichen Briefwechsel, der aus dem Freundschaftsbund erwachsen ist, mögen drei Zeugnisse von Regers Seite hier folgen, deren Veröffentlichung wir der Güte von Frau Regina Wolfrum in Heidelberg, der Witwe des Empfängers, danken. Enthalten sie auch, wie Regersche Korrespondenz eigentlich immer, in der Hauptsache nur geschäftliche Mitteilungen, so bieten doch diese selber wie manches zwischen ihnen des Bedeutsamen genug. So in der Postkarte (sie gilt der vorangegangenen Aufführung der „Nonnen") das Geständnis über die „scheußliche seelische Depression": es wird manchem nicht recht in das Bild des robusten, in seinem Kraftgefühl sich selber genügenden, oft im Kräfteüberschuß überschäumenden Reger passen wollen. So in dem Brief vom 16. Mai 1913 die Besetzungszahlen für „die Hoffnung":

so den Beleg für seine bekannte Unersättlichkeit im Proben mit dem Orchester wie für den ungezügelten Arbeitseifer (s. auch den folgenden Brief!), mit dem er sofort nach durchfahrener Nacht eine Orchesterprobe mit nur einstündiger Atempause davor verlangt. Dieser Brief gilt der Vorbereitung des vom 22.—25. Juni 1913 von Wolfrum veranstalteten viertägigen Bach-Reger-Festes. Aus den Eindrücken dieses Festes ist der nachfolgende, also auf die letzten Junitage 1913 zu datierende Brief erwachsen mit seinem Dank an den „Bülow unserer Zeit" und mit seiner Parole „Stille stehen kann ich nicht", auch darin noch einmal einen gemeinsamen Zug in der Natur der beiden Männer herausstellend.

Leipzig, 10. (?) 3. 13. (Postkarte)

M. L.!

Sei mir um Himmelswillen nicht böse, wenn ich Dir noch nicht geschrieben und entsprechend allerherzlichst gedankt habe; aber ich habe rasend, rasend zu tun und befinde mich außerdem in einer scheußlichen seelischen Depression; warum — mündlich! Sei mir also bitte nicht böse — ich schreibe sobald ich nur es einigermaßen kann. Gruß

Dein alter Reger.

*

Meiningen, 16. 5. 13.

Lieber Freund!

1. An Bote & Bock schreibe ich betreff Op. 123 und 125.
2. Der 100. Psalm ist bei C. F. Peters erschienen und da ist so wie so alles sehr billig; da kosten 100 Stimmen nicht viel.
3. Die „Hoffnung" (Op. 124) ist ebenfalls bei C. F. Peters erschienen, ist sehr billig; selbstredend muß Frau ..... das gesamte Material kaufen; bitte, schreibe Du ihr das: 1 Partitur (Op. 124), 5 1. Geigen- 4 2. Geigen- 3 Bratschen- 3 Cello- und 2 Kontrabaßstimmen nebst den Bläsern; stärker braucht das Orchester da nicht zu sein. Also verständige Du Frau ..... bitte baldigst und genauestens.

Paß auf: Wir müssen feste proben; denn sowohl die Romantische Suite oder auch das Concert im alten Styl wie die Hiller-Variationen sind sauschwer! Die Meininger Verstärkung kennt ja alles sehr gut. Psalm 100 muß auch mal ordentlich im Orchester allein geprobt werden!

Mt ..... werde ich reden.

Ich kann schon Mittwoch, 18. Juni vormittags 8½ Uhr in Heidelberg sein; wenn ich schon am Mittwoch vormittag zum Proben anfangen könnte, wäre mir das sehr recht!

Besten Dank für Sendung des Briefes von R. Strauß; ich werde mich mit ihm direkt in Verbindung setzen; Dir herzlichsten Dank für frdl. Vermittlung.

NB! Wer soll denn das lange Violinsolo im Concert im alten Styl von Reger Op. 123 spielen? Soll das Schmuller machen?

Ich wäre Dir sehr dankbar, wenn Du mir recht genauestens und auch balde diesen Brief beantworten würdest.

Mit besten Grüßen

immer

Dein

alter

Reger

Die Liste mit den Liedern für Kirchhoff wirst Du wohl erhalten haben.

*

(Ohne Ort und Datum.)

Mein Lieber!

Soeben erhalte ich Deinen Brief! Das ist aber wirklich verkehrte Welt, wenn Du mir dankst! Dies ganze, in all seinen Teilen so vortrefflich gelungene Fest habe ich nur Dir zu danken, was hiemit nochmals in aller nur erdenklichen Herzlichkeit und Wärme geschieht! Du bist in Deiner so rührenden Selbstlosigkeit wirklich der Bülow unserer Zeit.

Ich werde heute noch an unseren Herzog schreiben ....

Die Noten werde ich heute nachsehen lassen und Dir dann sogleich Nachricht geben, im Falle da etwas fehlen sollte. Eurem Orchesterdiener habe ich 10 Mk. gegeben, weil der arme Kerl so viel Arbeit wegen mir hatte.

— —

Verzeih, wenn ich erst heute schreiben kann: als ich Donnerstag nachmittags 4½ Uhr heim kam, fand ich eine Unmenge von amtlicher Korrespondenz vor — lauter Intendanzsachen — da hab' ich bis abends 11 Uhr geschrieben; gestern war ich in Leipzig unterrichtend. — Nun gehts wieder los mit dem Arbeiten; stille stehen kann ich nicht — ich muß jetzt Dir und Heidelberg Ehre machen. Ich werde übrigens auch an Euren Oberbürgermeister einen Dankesbrief schreiben; so was macht da wohl einen guten Eindruck!

Herzlichsten, wärmsten Dank,
Beste Grüße von Haus zu Haus
immer
Dein alter,
Dir unendlich viel
Dank schuldender
Reger.

Max Regers Werke für die Violine allein.

Von Wolfgang Friedrich Geß (Köln).

ie mit Spannung erwartete erste Biographie Max Regers ist erschienen und macht ihren Weg, hinein in die Kreise der Reger-Freunde. Adalbert Lindner, der erste Lehrer Regers in dem Klavierspiel, hat sie geschrieben mit tiefstem Verständnis und hingebender Liebe und Verehrung für den vor ihm heimgegangenen Schüler. Ihm ward das Glück zuteil, das Werden und Wachsen des jungen Genius zu belauschen und zu beobachten, er wurde ihm Lehrer, Berater und Freund durchs Leben hindurch. Sein Buch bildet die sichere und notwendige Grundlage für ein späteres Gesamtbild von Regers Persönlichkeit und Werk. Aber schon jetzt verbreitet es Licht über so manche bisher unaufgeklärten Probleme in Regers Schaffen, so daß wir seinem Verfasser nicht dankbar genug sein können. Wie wäre es bisher möglich gewesen, die ersten sicheren Anhaltspunkte zu gewinnen zur Würdigung der Werke Regers für die Violine allein? Erst jetzt sehen wir klarer auch auf diesem Gebiete, nachdem durch A. Lindner die Wurzeln dieses Schaffens bloßgelegt sind und man darf es wagen, in Anknüpfung an Lindners Ausführungen erstmalig eine Analyse dieser fast noch unbekannten Werke Regers zu geben.

Kenner dieser Kompositionen werden wohl mit Bedauern feststellen, daß sie wegen ihrer Schwierigkeiten noch auf lange hinaus ausschließliche Domäne der großen Geiger, der Künstler und Könner sein werden. Daran ist zweifellos richtig, daß eine vollendete Wiedergabe dieser Stücke eine hervorragende Künstlerschaft und virtuose Technik voraussetzt. Aber so manches Werk aus Regers Schaffen, welches einstmals von durchgebildeten Künstlern auf ihrem Instrumente als „unspielbar" abgelehnt wurde, hat sich heute seinen Platz bei ernsten Musikfreunden erobert. Warum sollten sich die Wagemutigen unter den Nicht-Zünftlern, welche über musikalische Qualitäten, über Stilgefühl und technisches Können verfügen, nicht an diese große und ernste Kunst heranmachen? Wer Bachs Violinwerk in fleißigem Studium sich errungen und Regers Violin-Klaviersonaten nach Stil und Inhalt sich zu eigen gemacht hat, der mag auch mutig den letzten Schritt zur Höhe tun, um die Hochgebirge der Solowerke Regers für die Geige sich zu erobern. Wir geben uns der Hoffnung hin, daß die Schar dieser tapferen und eifrigen Reger-Freunde wachsen wird und versuchen es, ihnen zur Fahrt ins unbekannte Land Führerdienste zu leisten, damit sie neue Schönheiten entdecken.

Ein Geiger, der sein Instrument kennt und in seiner Technik bewandert ist, wird bei jeder Komposition, die er spielt, bald herausmerken, in welcher näheren oder ferneren Beziehung der Komponist zu der Geige als Instrument gestanden hat. Er weiß, wie groß der Einfluß dieser Beziehungen auf die Komposition und ihre Technik ist. Ist der Komponist selbst ein großer Geigenspieler gewesen, so wird man eine künstlerische Form der Aussprache gewahren, die dem Wesen der Geige völlig entspricht. Auch bei schweren und schwierigsten Stellen wird alles „violinmäßig" geschrieben und gehalten sein. So beobachten wir es bei den großen Geigerkomponisten: Corelli, Tartini, Viotti, Paganini, Spohr usw., die einen unübertrefflichen Violinsatz geschrieben haben. Sie kannten die Technik des Instrumentes bis in die feinsten Einzelheiten, sie wußten, was sie der Geige zumuten durften, sie kannten alle ihre Ausdrucksmöglichkeiten. Vergessen wir vor allem auch nicht, daß Joh. Seb. Bach ein Kenner und Meister des Instrumentes war, der die damalige Violintechnik durchaus beherrscht haben muß (vergl. Albert Schweitzer: J. S. Bach 1920, S. 192). Wir erkennen es mit immer neuem Staunen aus seinen Solosonaten, die noch heute der Stolz und die Freude jedes Geigers sind. Anderseits sehen wir etwa an Brahms, wie die unvollkommene Beherrschung des Instrumentes nachteilig auf die Komposition wirkt nach der rein technischen und formalen Seite. Bei Brahmsschen Sonaten hat man immer den Eindruck, daß die Violine zu kurz kommt, daß ihre reichen Möglichkeiten und Fähigkeiten nicht voll ausgenutzt sind und daher der Klavierpart die Herrschaft über Gebühr an sich reißt. All diese Erwägungen drängten mit wachsender Wucht die Frage auf: Wie stand Reger zu der Geige, spielte er sie, war er ein durchgebildeter Künstler im Geigenspiel, wie er es im Klavierspiel war? Erst Adalbert Lindner gibt sichere Antwort auf diese Fragen. Bei ihm erfahren wir, daß Reger von früh auf eine gute Veranlagung für das Geigenspiel besaß und während der 3 Präparandenjahre sich ein vorzügliches Zeugnis erwarb. Zu einer großen, durchgebildeten und überlegenen Technik hat er es nicht gebracht, sein Geigenspiel fand mit dem 16. Jahr seinen Abschluß. Das letzte Etüdenwerk, welches er studierte, war das bekannte von Kreutzer. Später hat sich Reger mit dem Violinspiel nicht mehr befaßt.

Und nun überschaue man sein Werk für die Violine allein, in dem er einen eigenen, ausgereiften Violinstil bekundet, wie die Größten vor ihm, in dem er die Violintechnik handhabt als ein Zünftiger, in dem er den Reichtum der technischen Möglichkeiten anwendet für die Aussprache seiner unerschöpflichen Tongedanken. Das ist schier ein musikalisches Wunder zu nennen und man kommt aus dem Staunen nicht heraus, wenn man über die Dinge nachdenkt. Man mag, wie Lindner es tut, zur Erklärung dieses Phänomens die geniale Einfühlungskraft Regers in das Wesen und die Klangwelt eines jeden Instrumentes und sein eminentes Vermögen, aus der reinen Klangvorstellung heraus zu schaffen, anführen — ein Wunder ist und bleibt es, dessen nur der musikalische Genius fähig ist.

Suchen wir einen näheren Einblick in Regers Violintechnik zu gewinnen, so fällt uns zunächst auf, daß er keine Anknüpfung sucht bei den eigentlichen Virtuosen des Violinspiels. Er steht durchaus abseits von der wichtigen Linie virtuoser Technik, die sich von der älteren französisch-belgischen Schule in unsere Gegenwart hinüberzieht. Alle die Bériot, Vieuxtemps, Wieniawski sind für ihn nicht vorhanden. Wir finden bei Reger keine Dezimen und keine Glissandos, keine künstlichen Flageolettöne, weder einfache noch in Doppelgriffen (zwei vereinzelte Ausnahmen bestätigen nur die Regel); nur an 3 Stellen findet sich ein Pizzikato mit der linken Hand. Seine Technik vermeidet bewußt die eigentlich virtuosen Effekte, das Pikante, Ueberraschende und Espritmäßige, das romanisch-glänzende und bestechende Brillantfeuerwerk von virtuosen Kunststücken. Er hat nichts von Bohème an sich. Alles Leichte, Leichtfertige und Oberflächliche ist ihm zuwider. Er will nicht „wirken", beifallslüstern und erfolggierig, sondern sich aussprechen in seiner eigenen Sprache, ganz gleich, ob sie sofort verstanden wird oder nicht. Der echte Genius kann warten. Darum ist Regers Violintechnik gediegen, solide, echt und kraftvoll, schwerblütig und deutsch, entsprechend dem Ernst der Gedankenwelt, in der er lebt.

Es scheint unverkennbar, daß Reger an die Violintechnik Bachs anknüpft, so wie er bei seiner Orgeltechnik auf Bach aufbaute. Einmal ist es die schlichte melodische Linie, der beseelte Gesang, und dann die reiche Polyphonie des Doppelgriffspiels, die er als technische Hilfsmittel ganz im Sinne Bachs anwendet. Aber er führt Bachs Technik weiter und gestaltet sie aus, entsprechend dem Umfang heutiger Spielfertigkeit. Er benutzt die hohen Lagen, auch für Doppelgriffe, er schreibt oft ungewöhnliche und unangenehme Akkorde für 3 und 4 Saiten und doch bleibt er bei aller Steigerung der technischen Anforderungen im Rahmen Bachscher Spielweise. Die „Bach-Renaissance" scheint ihm auch hier Ziel und Ideal zu sein. Bachs Fugensätze und vor allem seine Ciaconna haben ihm auch nach der Seite des Technischen die Wege gewiesen. Daher ist das eingehende Studium der Bachschen Solosonaten die Vorbedingung für das Meistern der Regerschen Werke für die Violine allein. Nur wer in jenen zuhause ist und ihre Technik sich angeeignet hat, wird auch in der Regerschen Musik sich zurechtfinden, ohne auf unüberwindliche Schwierigkeiten zu stoßen. Gewiß sind die Schwierigkeiten groß, manchmal wollen sie die Linie des Möglichen und Spielbaren fast überschreiten und nur eine tadellose technische Ausbildung wird erfolgreich mit ihnen ringen und sie überwinden. Vor allem wird eine eiserne Fingerkraft und eine großzügige, breite und kräftige Bogenführung unerläßlich sein, um den Regerschen Violinstil beherrschen zu lernen. Natürlich gehört dann endlich auch ein leistungsfähiges und einwandfreies Instrument von großem, edlem Ton und leichter Ansprache auch in den hohen Lagen dazu, um die Regersche Technik zu ermöglichen.

Die Kompositionen Regers für die Violine allein umfassen die folgenden Werke: Op. 42, 91, 117, 131 a, von denen Op. 42 und 91 in der Sonatenform geschrieben sind. Ganz frei schaltet der Meister hier mit dem überkommenen Schema. Meist bringt er 4 Sätze, die in gewissen Kontrasten nebeneinander stehen. Dabei ist charakteristisch für Reger, daß er seine Fugen nicht wie Bach an 2. Stelle, sondern an der 4. Stelle, d. h. am Ende der Sonate, bringt. Für ihn ist die Fuge so sehr Inbegriff und Sammelpunkt höchster musikalischer Energie, Ausdruck höchst gesteigerter Kraft, daß er sie als wirkungsvollen Abschluß, ja als Höhepunkt und Krone eines ganzen Werkes verwendet. Nur einmal in der 4. Sonate aus Op. 42 setzt er sie nach kurzem langsamem Präludium an den Anfang, um so der großen Ciaconne das Gleichgewicht zu halten, mit der die Sonate wuchtig abschließt. Außer den 5 Fugen bringt Reger in seinen beiden Sonatenwerken noch zweimal einen Kanon an, eine Satzform, die ihm aus der Zeit seiner kontrapunktischen Studien besonders ans Herz gewachsen war (vergl. auch die Kanons für 2 Geigen Op. 131 b). Endlich hat Reger mit seinen beiden Ciaconnen, denen sich die große Einsame in g moll aus Op. 117 anreiht, bewußt an Bachs großartige Ciaconne aus der d moll Partita angeknüpft. In den beiden ersten (g moll aus Op. 42 Nr. 4 und a moll aus Op. 91 Nr. 7) baut er das Thema aus 2 Phrasen zu je 4 Takten auf. Der Takt ist der für die Ciaconne vorgeschriebene in ¾, wobei die Betonung auf dem schlechten Taktteil, dem 2. Viertel, ruht, ganz wie in Bachs Ciaconne. Ueber den Reichtum an Veränderungen des Themas wird im einzelnen noch zu sprechen sein.

In den beiden Werken Op. 117 und 131 a sehen wir Reger wieder auf Bachs Pfaden wandeln. Hier hat er die alte, durch Bach geheiligte Zusammenstellung je eines Präludiums und einer Fuge übernommen, wie er es zuvor schon in mehreren Orgel- und Klavierwerken getan hatte. Diese eigenartige Form verlangt eine besondere Straffheit der Gedanken, Klarheit des Aufbaus und der Gestaltung, Feinempfinden für starke und wirkungsvolle Kontraste. Auch hier fordert der Meister geradezu einen Vergleich mit Bach heraus. Welch unbeirrbare Sicherheit und welch kompositorisches Selbstgefühl muß er doch im Bewußtsein seiner gewaltigen Gestaltungskraft besessen haben, wenn er es wagte, sich Bach an die Seite zu stellen. Besonders interessant sind natürlich wieder seine Fugen, in denen er als ein Berufener und Meister mit den Formgesetzen spielend umgeht. Wir finden das Thema häufiger in der Umkehrung und in der Engführung, mehrfach erinnert es an Bachsche Themen, besonders dann, wenn es von Reger stark chromatisch gestaltet ist.

Endlich ein Wort über den seelischen Gehalt dieser Werke für die Violine allein. Er erschließt sich ganz gewiß nicht dem ersten Blick, sondern muß durch immer wiederholtes Studium erarbeitet werden. So mancher einzelne Satz mutet zunächst überaus spröde, verschlossen und herb an; man hört Töne und Akkorde, ohne anfänglich das zusammenhaltende Band, den Sinn und den seelischen Gehalt durchfühlen zu können. Wem wäre das bei Bach nicht zuerst auch so gegangen? Beide Meister verlangen bei Spielern und Hörern eine vorgeschrittene geistige Reife, musikalische Kultur und seelischen Spürsinn. Erst allmählich fallen die Hüllen und Schleier; da entdeckt man dann den Gehalt eines Themas, den besonderen Reiz einer melodischen Linienführung, die beabsichtigte Wirkung einer Akkordverbindung. Dann schärft sich der Blick für den eigenen Charakter eines ganzen Satzes, für die seelischen Hintergründe einer ganzen Sonate, so daß sich einem zuletzt die ganz persönliche Note der Regerschen Musik erschließt. Das alles liegt ja nicht an der Oberfläche, sondern strebt aus der verborgenen Welt der musikalischen Innerlichkeit herauf, um sich empfänglichen und suchenden Spielern nach und nach zu offenbaren.

Wir nennen, bevor wir in die Einzelanalyse der Werke eintreten, noch einige Wesenszüge der geistigen Struktur Regers, die sich in seinen Werken für die Violine allein äußern. Weitab von allem Seichten, Sinnlichen und Trivialen spricht sich immer wieder der tiefe Seelen- und Kunsternst Regers aus. Sein Schaffen ist ihm nicht Genuß, seine Kunst nicht heiteres Spiel oder billige Unterhaltungsware, sondern ist immer herausgeboren aus der Notwendigkeit der Selbstbesinnung und Selbstaussprache. Der Ernst erscheint mitunter düster und schwerblütig, er versinkt hier und da in Grübelei und weltabgewandten Tiefsinn, aber er ist echt und aufrichtig, niemals gemacht oder gewollt. Daneben steht die heitere Freude, der lachende übermütige Frohsinn. Es wird manchen in Erstaunen versetzen, wenn er erfährt, daß dieser Frohsinn, das goldene Lachen und der Humor sich zumeist das alte vielverlästerte Gewand der Fuge anlegt, welches für viele Menschen, die es nicht kennen, den Inbegriff überlebter Pedanterie und mathematisch-klügelnder Steifigkeit bildet. Aber es ist wirklich so! Man gehe die Fugen einzeln durch und suche ihren Charakter zu erfassen und man staunt über den Frohsinn und den schalkhaften Humor, der in vielen von ihnen lebt. Es ist übrigens genau so bei Bach, der die heitere, ja übermütige Laune oft und gerne gerade in der Fuge ausläßt. Aber auch in den anderen Sätzen der Sonaten finden wir die Lebensfreude bis zum Ueberschäumen der Ausgelassenheit als wirksamen Gegenpol zum gehaltenen und besinnlichen Ernst.

Endlich erinnern wir noch an die kraftvolle, selbstbewußte Männlichkeit, die sich in seinen Werken vorfindet. Zumal in den Fugen feiert sie ihre Triumphe, wenn die ganze Wucht kleiner gedrungener Intervallschritte uns die gesammelte Energie Regerschen Geistes vor Augen führt. Da ist nichts Weichliches, Rührseliges, Sinnlich-Süßliches, vielmehr alles wie aus Granit gehauen und gemeißelt, groß, klar, wuchtig.

All diese Charakterzüge, die aus Regers Werk hervorleuchten, beweisen den deutschen Urgrund, aus dem diese Kunst erwachsen ist. Kann man sich einen Franzosen oder Italiener als Schöpfer dieser Violinwerke denken? Wie fernab liegt romanische Formkultur mit ihren sinnlich-bestrickenden Reizen und ihrem Firnisglanz der Oberfläche von Regers ernstem Schaffen! Hier spricht ein deutscher Mann mit deutscher Seele ehrlich und wahrhaftig zu uns, ohne falsche Anpassung an fremdes Volkstum. Wer in seiner Heimat und seinem Volke wirklich wurzelt, wird hier Geist von seinem Geist herausfühlen und wiedererkennen. Sollte der kernhaft deutsche Meister uns nicht eine Mahnung sein, das oberflächliche Gerede von der „internationalen Kunst" endlich abzutun?!

Op. 42.

Von dem Jugendwerk Op. 42 berichtet uns A. Lindner (S. 188 f.), daß Reger es als 27jähriger in feurigster Stimmung, in freudigster Erregung und in raschester Folge niedergeschrieben hat (1900 in Weiden). In wundersamen Sonnenstunden und hehrer Feiertagsstimmung seien die Sonaten entstanden, einige Sätze auch am Sonntag, der sonst für den Nimmermüden ein Tag des Ausruhens von der Geistesarbeit der Woche bedeutete. Wie die Violin-Klaviersonate op. 1 steht auch die erste Solosonate in d moll. Leidenschaftlicher Sturm und Drang durchbraust den ersten Satz, in dem er sich nicht genug tun kann in mächtigen Steigerungen. Der Satz ist so von jugendlicher Energie und forschem Draufgängertum geladen, daß das schwache Instrument der Geige fast nicht ausreicht, um der leidenschaftlichen Kraftfülle wirksamen Ausdruck zu verleihen. Nur für wenige Takte klingt ein 2. gegensätzliches Thema auf, um bald schon wieder vom wilden Strom vorwärts drängender Kraft verschlungen zu werden. Eine weit gespannte Melodie von 8 Takten in a moll leitet den 2. Satz ein (Adagio con gran espressione). Auf der G-Saite hebt die Geige zu singen an, aber dann tritt der ganze Reichtum der Polyphonie hinzu, den Reger nicht missen kann; sagt er doch selbst einmal (Lindner S. 132): „ich kann ja musikalisch nicht anders als polyphon denken." Alles, was die Geige nur hergeben kann an Fülle des Tons und Adel des Gesanges, muß eingesetzt werden, um diesem Adagio seine leidenschaftliche Größe und Kraft zu verleihen. Nach dem keck und übermütig dahinstürmenden 3. Satz folgt als Abschluß des Ganzen die Fuge mit ihrem jugendlich-fortreißenden Thema. Meisterhaft, in einem Wurf ist das Ganze dahingeschrieben. Alles drängt nach vorne, doch darf das nicht dazu verleiten, den Satz zu überhasten, da sonst die Klarheit der Gestaltung darunter leidet.

Auf die dramatische erste Sonate folgt die lyrisch gestimmte zweite in A dur. Welch fröhliche, liebenswürdige Heiterkeit herrscht im ersten Satz! Das Ganze atmet die taufrische Klarheit eines Frühlings-

morgens. Ueberall spielen die Lichter der Sonne, alle guten fröhlichen Geister sind in der Seele wach geworden. Leichtbeschwingt eilt das Seitenthema dahin, denn es wird begleitet von einem lustigen Wandergenoß. Wundervoll ist eine gegensätzliche, wenn auch verwandte Stimmung im Andante getroffen mit seinem sanft elegischen Klang, der nur im Zwischensatz von einem kräftigen Windstoß unterbrochen wird. Wie durchsichtig einfach und klar ist übrigens der Satz aufgebaut, wie fein halten sich die auf- und absteigenden Linien der Melodieführung in den beiden ersten Motiven das Gleichgewicht. Zum Schluß das Prestissimo voll ausgelassener Lustigkeit und Schelmerei, wie es nur in einer ganz glücklichen Stunde geboren werden konnte.

Nicht so einheitlich in Stimmung und Aufbau wie die beiden ersten Sonaten ist die dritte in h moll. Der erste Satz ist dreigegliedert. Ein kurzes Pesante umschließt die beiden anderen Sätze, ein Allegro con brio und ein Vivace assai. Schon das Pesante kündigt das Flackernde der Seelenstimmung an, wenn es mit einem patzigen Vorhalt beginnt und in seiner wichtig tuenden Art besondere Ueberraschungen vorzubereiten scheint. In den Mittelsätzen gehts denn auch etwas reichlich bunt her; zu einer Entwickelung der Gedanken kommt es nicht, kurze Impressionen folgen einander ohne organischen Zusammenhalt. Man hat nicht den Eindruck des Zwingenden; es könnte auch alles ganz anders kommen. So hinterläßt der Doppelsatz kein Gefühl voller Befriedigung. Dazu ist er gespickt mit technischen Schwierigkeiten des Doppelgriffspiels: die Quadrupelgriffe im 14. und 15. Takt des Vivace werden zumal bei dem schnellen Tempo auch für ganz gewiegte Virtuosen ein böses Glatteis bilden. Ich vermute, daß an dieser Stelle Willy Burmester, dem die 4 Sonaten zugeeignet sind, an den Rand ein „sehr schwer" geschrieben hat, was Adalbert Lindner an einer Stelle sich erinnert gelesen zu haben (Lindner S. 188). Das Andante semplice, das als kurzer Kanon in der Quart gestaltet ist, wirkt zu schlicht, um den vorangehenden und folgenden Sätzen die Wage halten zu können. Zu einem tiefer schürfenden Andante oder Adagio fehlte in diesem Augenblick sichtlich die Konzentration und Vertiefung. Das Prestissimo in Form einer Giga ist ein ganz genial hingeworfener Satz, meines Erachtens der bedeutendste der ganzen Sonate. Diese Giga hat Schmiß und Feuer. Ihr übermütiges Lachen wird im letzten Satz „à la Capriccio" zum Ulk, wie ihn lebenslustige junge Leute nach einigen Gläsern Bier oder Wein treiben. Die Laune ist auf dem Gipfelpunkt der Ausgelassenheit angelangt; allerhand tolle Streiche werden gemacht; einer von den weinseligen Gesellen fängt immer wieder an, mit hoher Fistelstimme (Motiv im 15. bis 16. Takt und später wiederholt, zuletzt über alle 4 Saiten im hohen Flageolett) ein Liedchen anzustimmen, wird aber von seinen Genossen regelmäßig unterbrochen. Es wundert einen nur, daß nach all dem nächtlichen Spuk, der zum Schluß mit der neapolitanischen Sext plötzlich zerstoben ist, die Herren sich noch so fest und energisch von der Stätte ihres nächtlichen Gelages verabschieden. Es war aber auch höchste Zeit! (più presto).

Die 4. Sonate in g moll ist unstreitig die bedeutendste von allen vier des Werkes 42. Hier hat Reger den Stil für die Violine Solo gefunden. Inhalt und Form decken sich. Der Fortschritt der inneren Konzentration und der Straffheit des Satzbaus ist auffällig, wenn man von der dritten zur vierten Sonate kommt. Das kurze Sostenuto, das wirklich aufs folgende vorbereitet, ist schon im kleinen ein Präludium, wie wir es später in Op. 117 und 131 a zur vollen Reife entwickelt wiederfinden. Schon hier leitet es erstmalig eine Fuge ein, die ein ganz bedeutendes Gesicht trägt. Das gedrungene Thema, das sich in Halbtonschritten auf- und abwärts bewegt, ist geladen mit wuchtiger Kraft. Wie reich ist der Satz an prachtvollen Einzelheiten, an Gegensätzen, an stürmischem Leben. Hier lernt man Regers Ausspruch verstehen: „Andere machen Fugen, ich kann nicht anders als darin leben" (Lindner S. 292). Ja wirklich! man merkt, daß er sich hier ganz in seinem Element fühlt. Wie leicht und selbstverständlich ist der ganze Satz aufgebaut, als könnte es gar nicht anders sein. Nach dem entzückenden Allegretto con grazia, das sich so munter und aufgeräumt gibt und in seinem triomäßigen Teil einen so feinen Kontrast aufweist, folgt nun der ragende Hochgipfel der ganzen Sonate: die Ciaconna in g moll. Hier setzt Reger in Erinnerung an die unsterbliche d moll-Ciaconne aus Bachs Solosonaten seinem Meister und Vorbild ein ragendes Denkmal. Voll Wucht und männlicher Größe wird in 8 Takten das Thema vor uns hingestellt, durch eine Zäsur am Schluß des 4. Taktes in zwei entsprechende Phrasen zerlegt. Dann folgen 17 Veränderungen des Themas, jede einzelne in ihre 8 Takte gebannt und doch voll strotzenden individuellen Lebens. Man kann nur immer wieder staunen über den Reichtum neuer Gedanken, die Reger mühelos vor uns ausbreitet. Dabei sind die Gegensätze der Stimmung, der Linienführung und Dynamik fein abgewogen und verteilt, ein weiser Wechsel von Ein- und Mehrstimmigkeit beobachtet. Von Nr. 13 ab strebt alles Folgende machtvoll in die Breite und Höhe bis zum prächtigen Schluß, der nochmals das Thema in größtmöglicher Kraft aufstrahlen läßt. Es versteht sich wohl von selbst, daß man nicht alle Veränderungen in demselben Tempo mit der Genauigkeit des Metronoms herunterspielen kann; nur in einem freien, aber verständnisvollen Rubatospiel wird man allen Feinheiten und Schattierungen der Gedanken und der Stimmungen gerecht. Besonders werden die Uebergänge zwischen je zwei Veränderungen deutlich zu markieren sein, vor allem durch ein starkes Decrescendo oder Ritardando, wie es Reger ja auch fast stets vorschreibt.



Max Reger.
Aufnahme in seinem Musikzimmer in Meiningen 1912.

Op. 91.

Der Fortschritt von Op. 42 zu Op. 91 ist unverkennbar. Die jugendliche Leidenschaft hat sich beruhigt, der gärende brausende Ueberschwang und Uebermut hat sich gelegt. Inhalt und Form sind männlich gereift und geschlossen, die seelische Stimmung gesammelt und abgeklärt. Ganz von selbst fallen allzu böse technische Kniffeleien und Verstiegenheiten fort. So weisen die sieben Sonaten von Op. 91 im großen und ganzen geringere Schwierigkeiten auf, als die von Op. 42, wenngleich es nicht an einzelnen bösen Griffen und Sprüngen fehlt.

Vor allem haben die langsamen Sätze an Tiefe und überzeugender Wahrheit ungemein gewonnen. Welch edle Haltung zeigt gleich das seelenvolle „Andante sostenuto" der 1. Sonate mit dem Auf und Ab der melodischen Linie; wie prächtig strömt das „Larghetto" der zweiten Sonate seine weihevolle Kraft und mystische Innerlichkeit aus. Ebenbürtig tritt ihm zur Seite das „Larghetto" aus der 5. Sonate. Hier kann sich die Geige satt singen an der wundervollen Kantilene, die immer aufs neue ihre Schönheiten erschließt. Alles ist groß und weit empfunden, voll verhaltener Leidenschaft und sehnsüchtiger Hingabe. 3 Fugen bietet Op. 91, und zwar in der 1., 4., 5. Sonate. So reich die erste auch ist an freudiger kraftvoller Bewegung, höher stelle ich doch die zweite in h moll. Wie wuchtet das chromatische Thema mit seinen Halbtonschritten nach unten, wie hebt es sich jedesmal aus den Sechzehntelfiguren der Zwischensätze mit seiner lastenden Schwere wie ein ernstes Schicksalswort heraus. Auch unter den schnellen Sätzen finden wir hervorragende Stücke, so die beiden Ecksätze aus der D dur-Sonate (Nr. 2), die mit ihren geistvollen Themen und deren Verarbeitung wahre Prachtexemplare sind. Feurig und glänzend sind die beiden Vivaces in der 3. und 4. Sonate, das erstere mit einer Coda in Oktavengängen, die eine ganz saubere Technik verlangen. Das „Allegro" der 6. Sonate ist trotz des energischen Eingangsthemas doch ein ziemlich trockener Geselle und das „Allegro energico" der 7. Sonate ist über Gebühr lang ausgesponnen und läßt die Straffheit der Konzeption und die Herausarbeitung des Wesentlichen vermissen. Dafür entschädigt dann das Scherzo mit seinem lustigen Thema und dem liebenswürdigen Trio und dann vor allem das schon erwähnte „Grave" in a moll, die Krone der Sonate und das Juwel des ganzen Op. 91. Es ist von einer monumentalen Großheit, von einer plastischen Kraft, von einer Fülle der Gedanken und Stimmungen, von einem Adel an Schönheit, daß man immer wieder staunen und bewundern muß, so oft man den Satz spielt. In diesem Schlußsatz scheint mir alles überhöht, was Reger in seinen 11 Solosonaten geschrieben hat, einschließlich der g moll-Ciaconne aus Op. 42. Es ist ein ragender Hochgebirgsgipfel, ein Koloß. Welch ungeheurer Ernst geht durch den Satz hindurch, welch kraftvoll-ungekünsteltes deutsches Empfinden; wie fern liegt er aller geistreichen Spielerei und pomphaften Aufmachung. 17 Veränderungen sind es, die das machtvolle Thema ausdeuten. Unerschöpflich treten immer neue Gedanken auf; selbst in der Harmonisierung werden ganz eigenartige Wege eingeschlagen. Nr. 11 und 12 modulieren ganz in Dur-Klängen, wobei wir in Nr. 11 über entfernteste Tonarten (Gis dur, Dis dur, Cis dur) nach A dur zurückgeführt werden. Die Stelle ist eine der interessantesten und schönsten in dem ganzen Satz, ganz Regersche Eigenart widerspiegelnd. In selige Wehmut getaucht strömt die verwandte 14. Veränderung dahin, ebenfalls in einen A dur-Akkord im pp einmündend und verklingend. Dann aber reckt sich alles machtvoll nach oben, nach strahlender Sieghaftigkeit, dem Höhepunkt und Schluß entgegen. Immer mächtiger türmen sich die Gedanken, immer breiter und gewaltiger werden die Tonwogen, immer kühner und imposanter der Schwung der Linie, bis schließlich nach dem ff-Schluß der letzten Veränderung wieder das reine Thema aufstrahlt, in mystischem pp beginnend und dann sich erhebend bis zum fff, in dem der herrliche Satz breit und wuchtig ausklingt.

Op. 117.

Das Werk umfaßt 7 Präludien und Fugen und bietet einen Strauß von prächtigsten Gaben der Regerschen Muse. Jedes einzelne Stück ist in sich selbst ruhend, fein geschliffen, klar und gedrungen, jedes voll eigentümlichen Lebens. Besonders die Steigerung der Kraft muß in diesem Werke auffallen; man hat das Gefühl, daß Reger von dem Bedürfnis geleitet wurde, den notgedrungenen Mangel an Tonfülle durch die Energie der Aussprache zu ersetzen. Es wäre ungerecht, einzelne Stücke auf Kosten anderer herauszuheben, alle sind ganz groß empfunden und gestaltet. An Einzelheiten wäre etwa anzumerken die Umkehrung des Fugenthemas in der h moll-Fuge auf S. 5 und in der a moll-Fuge (Nr. 7), die Engführung in der e moll-Fuge auf S. 13. Uebrigens ist diese letztere ebenso wie die d moll-Fuge auf S. 29 ein energiegeladener Satz, während die g moll-Fuge einen mehr behäbigen und die h moll-Fuge einen heiteren Charakter trägt. Es ist das Bachsche Erbteil, welches Reger antritt, wenn er gerade die Fugen mit solch individuellem Leben ausstattet. Nur ein Meister kann so souverän mit der Form umgehen, daß der geistige Gehalt nicht zu kurz kommt, vielmehr gerade durch die Form das rechte Leben gewinnt. Ein Ausbund der technischen Schwierigkeiten ist das e moll-Präludium Nr. 3; es erfordert eine ganze Meisterschaft der Bogentechnik. Fürs Doppelgriffspiel bietet die a moll-Fuge Nr. 7 mehrere Folgen von höchst unbequemen und vertrackten Griffen,



Max Reger: Kanon über „Letzte Rose".
Sommer 1904 zu Berg am Starnberger See während des Kompositionsunterrichtes niedergeschrieben.
(Im Besitz des Herrn **Dr.** Ludwig Landshoff, München.)

die auch dem gewiegtesten Virtuosen große Gefahren bieten werden. Ein besonderes Wort verlangt zunächst das Präludium und Fuge in G dur Nr. 5 nach Themen von Joh. Seb. Bach. Wieder ein musikalisches Opfer vor den Manen des Unsterblichen! Das Präludium entspricht wortgetreu der Fantasie für Orgel in G dur (Orgelwerke Ausgabe Peters Band 4, Nr. 11, S. 62), das Fugenthema stammt aus Bachs Orgelfuge in G dur (ebenda, Band 2, S. 10). Die Treue gegenüber dem Original geht in dem Präludium so weit, daß Reger den Wechsel der beiden Hände im Orgelsatz durch die Bindebogen über je 3 Sechzehntel-Noten markiert. Die Fuge über das lang gesponnene Bachsche Thema, das Reger „poco scherzando" aufgefaßt haben will, ist ein ganz geniales Meisterwerk, das alle bisherigen Fugen für Sologeige an Großartigkeit, an Vollgriffigkeit und an Wucht grandioser Steigerung übertrifft. Wir sehen, wie er alle Kraft zusammennimmt, um zu Ehren seines Altmeisters etwas ganz würdiges und großes zu schaffen. Und der geniale Wurf ist ihm gelungen! Eine besondere Erwähnung verdient ferner das 2. e moll-Präludium Nr. 8 (**„Grave"**). Einen solch ernsten, großangelegten und tief schürfenden Satz konnte nur ein Deutscher schreiben, dem die Innerlichkeit des Gemüts und der Ernst der künstlerischen Arbeit Lebenselement ist. Nichts kleinliches und erbärmlich-mittelmäßiges darf sich hineinwagen in diese Welt großer Gesichte und Gefühle. Aber auch die Lebensfreude kommt zu ihrem Recht, die Freude am heiteren Spiel. Wie schäumt sie über in dem geistvollen Fugensatz („con spirito"), den man sich ganz gewiß niemals leidspielen wird. Hier ist alles Schwere und Herbe in fröhliches Lachen aufgelöst, hier ergehen sich die munteren Lebensgeister nach aller ernsten Grübelei in schelmischer Jugendlust.

Und nun der Höhepunkt des ganzen Werkes: die große „Ciaconne" in g moll Nr. 4. Hier weht Hochgebirgsluft! Allen Tiefländern entrückt schreiten wir „von Berge zu Berge hinüber". Schon in der äußeren Anlage übertrifft das grandiose Werk die beiden anderen bereits besprochenen Ciaconnen. Statt 17 Veränderungen dort zählen wir hier 28! Das Thema, das aus 7 Takten (3 + 4) aufgebaut ist, scheint wie aus Quadern gefügt, die Chromatik in Mittel- und Unterstimmen ist aufs reichste entwickelt. Wie einfach dagegen gab sich das Thema der g moll-Ciaconne aus Op. 42. Und nun beginnt der Feuerregen der Veränderungen in allen Formen des Melos und der Harmonik. An verschiedenen Stellen glaubt man schon den Höhepunkt erreicht, aber immer wieder führt uns der Meister zu neuen Hochgipfeln seiner Kunst. Man steht staunend vor dem ungeheuren Vorrat an quellender Phantasie und originellen Einfällen, vor der Fülle an immer neuen Motiven und Stimmungswechseln. Wie vermag der Meister zu trauern in schmerzerfüllter Klage auf der G-Saite, wie weiß er uns emporzuziehen zu überirdischen Höhen auf der E-Saite; wie tummelt er sich in dem Wellenspiel chromatischer Sextengänge, wie vermag er den Sturmwind zu entfesseln, der herabbraust aus den Höhen ins Tal. Und zum Schluß eine der feinsten Ueberraschungen! Wie in der a moll-Ciaconne (Op. 91) strahlt das Thema im pp auf in lang gedehntem Arpeggio, aus dem sich der Melodieton herausschwingt, langsam und besinnlich, fast grüblerisch; dann aber wuchtet das Thema in grandioser Steigerung und überlegenem Kraftbewußtsein dem Schlußakkord entgegen. Natürlich hat Reger hier die technischen Schwierigkeiten aufgetürmt wie kaum zuvor; so tat er es ja auch auf anderen Gebieten seines Schaffens, wenn er etwas ganz Außergewöhnliches zu sagen hatte. Aber wer den Satz in der mustergültigen und genialen Interpretation eines unserer großen, klassisch empfindenden Geigenmeister bei Beherrschung aller technischen Schwierigkeiten einmal gehört hat, dem wird diese Ciaconne zu einem tiefeindrücklichen Erlebnis Regerscher Höhenkunst.

Op. 131 a.

Dies Werk mit seinen 6 Präludien und Fugen setzt die voraufgehende Sammlung gradlinig fort. Grundsätzlich Neues hat Reger nicht mehr zu sagen; sein Lebenswerk ist längst auf dem Kulminationspunkt angelangt. Doch ist seine Tonsprache nach der Intensität hin noch um ein erkennbares Maß gegen Op. 117 gesteigert: an den Höhepunkten der Sätze tritt fast immer eine mächtige 3- und 4-Stimmigkeit auf. Auch darin zeigt sich die vollendete Reife, daß die Stimmungen noch schärfer auseinandertreten und die Kontraste sich noch deutlicher herausheben. Man beachte das etwa in Nr. 1, wo Reger sich im Präludium in recht düstere und schwermütige Grübeleien vertieft, um dann in der Fuge ganz forsche Töne der Lebensbejahung anzuschlagen. In Nr. 3 stellt er umgekehrt neben das in schnellstem Tempo dahineilende herzhaft-fröhliche Präludium die ganz versonnene, ins Zwielicht getauchte Fuge. Wiederum folgt dem klanggesättigten Gesang des **„Largo"** (Nr. 6) mit seiner herben melodischen Linie eine Fuge im **Vivace**, die sich in ausgelassener Lebenslust nicht genug tun kann. Die gewaltig ernste und kraftsprühende Fuge in Nr. 4 benutzt in ihrem Thema, wie schon vorher ihre Schwester aus Op. 117 Nr. 6, den harmonischen Abstieg und gewinnt dadurch ein eigenartiges harmonisches Gesicht mit stark chromatischer Färbung. Die „Con moto"-Fuge in d moll Nr. 2 und besonders die in D dur Nr. 5 („poco allegro") sind wahre Prachtstücke an Charakterisierung und offener unproblematischer Aussprache. Besonders die zweite wirkt mit ihrem sonnigen Thema wie das reinste Lebenselixier; über ihrer Geburtsstunde waltete ein besonders freundlicher Stern. Man muß diesen Satz liebgewinnen, ja man kann sich an seinem frohen und hellen Glanz geradezu berauschen. Wie fein weiß auch das Präludium die sonnige Stimmung vorzubereiten! Eine ausdrückliche Erwähnung verdienen endlich noch die gewaltigen dynamischen Steigerungen, die gerade für dieses Werk bezeichnend sind. Man denke etwa an Präludium 1 auf S. 4, Fuge 4 auf S. 6, Präludium 5 auf S. 3 und besonders S. 4, endlich an das letzte Präludium 6 auf S. 4!

Die beiden Werke Op. 117 und 131 a, zusammen mit den beiden Sonatenwerken stellen einen wahren Schatz für den Geiger dar, vergleichbar nur mit Bachs Solosonaten. In der ganzen Solo-Violinliteratur gibt es meines Erachtens sonst nichts, was sich ihnen ebenbürtig an die Seite stellen könnte. Gerade darum lohnt es, diese Werke sich zu erarbeiten und in tiefem Eindringen sich zum inneren und äußeren Eigentum zu machen. Man wird in Zukunft die musikalische Qualität eines Geigers bemessen nach seiner Stellung zu Bach und Reger. Die beiden gehören für die Solo-Violine schlechthin zusammen. Möchten diese Zeilen dazu beitragen, dem Studium der Werke Regers für die Violine allein die Bahn zu bereiten! Möchte seine tief gehaltvolle, verinnerlichte und männlich-kraftvolle Musik immer mehr den Sieg erringen über die leichte und oberflächliche Ware gehalt- und geistloser Virtuosen-Schaustücke, die sich gerade auf dem eigensten Gebiet der Violine noch immer breit machen und den Geschmack von Spielern und Hörern verderben! Dann wird einmal eine Zeit kommen, wo Regers Solowerke das Hochziel und die Freude jedes gediegenen Geigers von echter Musikalität bilden werden.

Nur die können Großes leisten, die den schlichten Ton treffen, ohne hohl zu werden. Das aber fehlt unserer Zeit.

Max Reger.

Besprechungen

Max Reger-Brevier, herausgegeben von Adolf Spemann 1923. Verlag J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

A. Spemann hat da mit feinem Verständnis und in kluger Auswahl ein prächtiges Bändchen mit Aussprüchen, Brief- und Schriftauszügen Max Regers zusammengestellt. Reger war gewiß kein meisterlicher Beherrscher des Wortes, kein Dialektiker. Aber was er sagte, war eindringlich, überzeugend, kam aus ehrlicher Ueberzeugung, und was er schrieb (in der Form oft an Beethovens aphoristischen, explosiven Lapidarstil erinnernd), hatte stets Schlagkraft, zeugte von Temperament, Witz und tiefer Einsicht in die Dinge der Kunst. Manches, was für das Büchlein mit so liebevoller Hand aufgezeichnet und gesammelt worden ist, klingt geradezu prophetisch, so wenn der 18jährige Reger einmal schreibt: „Denn das Liszt-Berliozsche Programm mit all den Neueren, Rich. Strauß, Nicodé pp. ist im Grunde ein verfehltes, ein dem innersten Wesen der Musik gerade entgegengesetztes." Neben so scharfen Urteilen steht dann die Liebe und Verehrung zu aller wahren Kunst und allem großen Können, stamme es nun von den Bach, Haydn, Mozart, Beethoven oder den Schubert, Mendelssohn, Brahms, Liszt oder dem Zeitgenossen Strauß. Das hervorragend ausgestattete Brevier, das ein geistvolles, erkenntnisreiches Vorwort des Herausgebers einleitet, empfehle ich jedem Reger-Freunde wärmstens.

*

Max Reger: Zwei Lieder, ohne Op. Ed. Steingräber Nr. 2228.

Die beiden Lieder „Der Tod, das ist die kühle Nacht" und „Letzte Bitte" sind vom Reger-Archiv aus dem Nachlaß herausgegeben worden. Sie stehen in ihrer geschlossenen Melodik der brahmsverwandten Lyrik Regers am nächsten. Besonders das zweite Lied, mit seinen schweren, bangen Baßgängen und seinen großen Bögen ist eine wertvolle Bereicherung des bisher erschienenen — und ach, so wenig beachteten Liederschatzes Regers. Wann werden endlich die Sänger kommen, die einmal mit dem richtigen Verständnis dieses weite Gebiet sondieren und mit der notwendigen seelischen und physischen Kraft der Oeffentlichkeit zugänglich machen?

Eine wichtige Vorarbeit dazu, einen äußerst verheißungsvollen Anfang hat da Franz von Hoeßlin mit einer Auswahl von Liedern in dem

Max Reger-Liederalbum (für eine mittlere Singstimme, bei Bote & Bock, Berlin) gemacht, in dem er die altbekannten Schlichten Weisen umgeht und einen Strauß der köstlichsten Lieder (darunter das unbeschreiblich herrliche „Das Fenster klang im Winde") zusammenbindet. Hoffentlich setzt er diese Hefte (zusammen mit dem Verlag) fort.

*

Reger-Mappe Heft I und II. Verlag Bote & Bock, Berlin.

F. H. Schneider hat hier „Zur ersten Einführung" in Regers Werk leichtere Klavierstücke mit leichten Bearbeitungen von Sätzen aus Regers Kammer-, Orgel- und Orchestermusik und mit Liedübertragungen zusammengestellt. Man kann über den ästhetischen Wert solcher Sammlungen und Bearbeitungen streiten; aber ihr praktischer Nutzen (die Originalgestalt solcher Werke ist ja dem Laien meist unbenutzbar) kann niemals weggeleugnet werden. Man muß anerkennen, daß Schneider hier mit geschickter Hand aus allen Kompositionsgattungen ausgewählt und sehr glücklich zusammengestellt hat. Er bietet damit tatsächlich eine höchst willkommene Einführung, die — so hoffe und glaube ich — viel Anklang finden wird.

*

Max Reger: Quartett in Es dur Op. 109. Für Klavier zu vier Händen bearbeitet von F. H. Schneider. Verlag Bote & Bock, Berlin.

Regers meist gespieltes Es dur-Quartett wird durch die ausgezeichnete Bearbeitung Schneiders auch den Klavierspielern zum Studium zugänglich gemacht.

*

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923. Verlag Gustav Bosse, Regensburg.

Zum dritten Male kehrt der Almanach wieder. Er ist einem Dank seiner gediegenen und vornehmen Ausstattung und der Reichhaltigkeit und Trefflichkeit seiner Beiträge so lieb geworden, daß man ihn wie einen guten Freund erwartet und begrüßt. Er hat wieder das alte prächtige Gewand, ist von Gustav Bosse wieder mustergültig redigiert und von Hans Wildermann ausgezeichnet mit Bildern geschmückt worden. Art und Nam' der Mitarbeiter sind zumeist so anerkannt und bekannt, daß ich mich auf eine Aufzählung der Beiträge beschränken kann. An Novellen finden sich da: J. P. Leysers „Fantasien aus d moll", Armin Knab „Die Orgel", Reinhold Zimmermann „Ein Briefwechsel mit E. T. A. Hoffmann über die Undine", Carl Weisflog „Die musikalische Pauke", W. A. Kastner „Das Quartett", H. v. Kleist „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik"; an musikästhetischen, kritischen und biographischen Aufsätzen: Paul Marsop „Zur Konzert-Ueberflutung", Hugo Holle „Max Reger", Arthur Seidl „Ein unbekannter Richard Wagner-Brief", der Aufsatz-Zyklus „Das deutsche Musikdrama nach Richard Wagner" mit Beiträgen von M. Steinitzer, Rich. Specht, Max Hehemann, Paul Ehlers, Eugen Thari, Karl Holl; ferner C. M. Cornelius „Peter Cornelius und Paul Heyse"; endlich Gedichte und Tagebuchblätter von Schumann, Hebbel, Cornelius, Matthiesen, W. v. d. Vogelweide, Hackenberger, Leuthold. Also wiederum: Schafft Euch diesen Almanach an. H. H.

*

Dr. Max Steinitzer: Einführung in den Konzertsaal. Verlag Wilhelm Violet, Stuttgart.

Ein nützliches, kleines Büchlein mit viel guten und lehrreichen Bemerkungen über die Kunst des Zuhörens, über nationale Musik, Orchester- und Programmusik, Form und Geist des Sonatensatzes, über die Seele der Instrumente, über Kammer- und Klaviermusik, über Lied, Chor und manches andere. L. Ch.

Kurze Musikberichte

Frankfurt a. M. Das Frankfurter Opernhaus brachte als zweite Neuaufführung im Winter Pfitzners musikalische Legende „Palestrina" heraus. Das Werk zwang durch die wahrhaft geniale Idee die Hörer in seinen Bann. Gerade in der heutigen Zeit, wo wir durch die wirtschaftliche Not immer stärker dem Materialismus verfallen müssen, ist es besonders dankenswert, wenn die Heiligkeit des künstlerischen Schaffens versinnbildlicht wird. Nur ist dieser hohe Gedanke im Pfitznerschen Werk weder dramatisch noch musikalisch konzentriert genug gefaßt. Die Oper zerfließt, inhaltlich vor allem im zweiten Akt und die zahlreichen feinen lyrischen Stellen und Zusammenhänge ziehen dem Hörer fast ungehört vorüber. Die einzelnen Motive besitzen nicht die Plastik der Richard Wagners. — Die Aufführung erreichte unter Ludwig Rottenbergs Leitung ein hohes Niveau. Der Dirigent nahm die Tempi sehr breit und hob so die seiner Natur entsprechenden resignierenden und weltschmerzlichen Stellen des Stückes heraus, die dadurch eine wunderbare Eindringlichkeit erhielten. Der Darsteller des Palestrina Otto Fanger betonte im Gegensatz die dramatischen Momente der Rolle, und brachte so den Schaffenskampf zu besonderer Anschaulichkeit; vom Scheidt war zwar ein temperamentvoller Boromeo, aber man glaubte ihm nicht ganz den kunstsinnigen und gewandten Diplomaten. — Die Bühnenbilder waren trotz der Heranziehung von W. Preetorius (München) nicht sehr gelungen. Das Gemach Palestrinas vor allem war allzu kalt und nüchtern; und als Hauptfehler muß die Lösung bezeichnet werden, die man für die Vision gewählt hatte. Der Engelchor stand hinter der Bühne und ertönte rein dynamisch nicht überwältigend genug. Statt dessen erblickte man auf der Szene ein mehr olympisch und musenhaft anmutendes lebendes Bild in bengalischer Beleuchtung. Warum läßt man sich eigentlich an dieser Stelle nicht von den deutschen oder italienischen Meistern des Quatrocento leiten, etwa einem Boticelli, oder auch von späteren Malern, selbst einem Dante Gabriel Rosetti, die uns die Engelsglorie in so künstlerischer Form vorgebacht haben. Dr. M.

*

Ludwigsburg. Am Sonntag, den 18. Februar, fand in der Ev. Stadtkirche ein Konzert statt, das von der rührigen Konzertleitung C. L. Schultheiß veranstaltet war. Der Komponist Franz Philipp stand im Mittelpunkt der Veranstaltung; er zeigte sich nicht nur als außerordentlicher Meister seines Instruments, der Orgel, in den „Marienliedern" offenbarte sich ein reiches, charaktervolles Kompositionstalent. Philipps Orgelspiel ist bei aller Virtuosität und feinnerviger Spielkultur von einer tiefen, epischen Auffassung beseelt; Bachs c moll-Präludium und Fuge verstand er darin wahrhaft erhaben zu gestalten. Interessant waren auch seine Improvisationen, die von einem unbändigen Künstlergemüt und einer ungeheuren Spieltechnik zeugen. Das Innerlichste der Wirkung brachten aber doch die „Marienlieder", die vor einiger Zeit in Freiburg ihre Uraufführung fanden und auch hier allgemein entzückten. Sie wurden von der Stuttgarter Madrigalvereinigung unter Hugo Holles Leitung unvergleichlich schön wiedergegeben und gemahnten in ihrer wunderbaren Abtönung an altehrwürdige Heiligenbilder, die dazu noch von einem gewissen „Mozart-Melos" umflossen erschienen. — Die Stuttgarter Altistin Frau Bernoulli brachte das „Ave Maria" von Bruckner zu ausdrucksvoller Wirkung, außerdem die Arie mit obligater Violine: Ein ungefärbt Gemüte, wozu Herr Schultheiß (Ludwigsburg) den Violinpart mit schönstem, ausdrucksvollem Ton spielte. Alles in allem ein Abend, der bei dem zerrissenen Musikleben Ludwigsburgs wohltuend und erhebend wirkte. K.

*

Nürnberg. Die Uraufführung von Ludwig Webers „Musik nach Volksliedern" fand in Nürnberg am 8. Februar durch den „Neuen Chorverein" statt. Gesänge für Soli und Chor in wechselnder Besetzung, mit Instrumenten und a cappella, greifen die alte Madrigalkunst mit einer oft vollkommen neuartigen dabei einfachen Kompositionstechnik weitend auf und reichen über die Bindung an das Gegebene des Volksliedes und über die natürliche, nationale Grundlage bedeutungsvoll hinaus. Denen, die von ihm wissen, ist Weber ein wesentlicher Bestandteil ihrer Hoffnung um die Musik. Keine besseren Interpreten hätten sich die in ihrem Ausdruck so verschiedenen Stücke wünschen können als Ant. Hardörfer und seine begeisterte Schar. Die dichtgedrängte Menge der Hörer gab durch den sich

steigernden Beifall Gefolgschaft auch für den Weg ins völlige Neuland zu erkennen und erreichte es, Komponist wie Dirigent gebührend ehren zu können. B.

*

Stuttgart. Fritz Busch kam mit der Bläservereinigung der Dresdner Staatsoper hierher. Ein Triumph für ihn und die glänzenden Instrumentalisten John Amans (Flöte), Joh. König (Oboe), Karl Schütte (Klarinette), Paul Blödner (Horn) und W. Knochenhauer (Fagott). Außer Solostücken von Rameau, Lully, Schumann, in denen sich die beiden hervorstechendsten Persönlichkeiten der Vereinigung, Amans und König, hören ließen, kam das amüsante Blasquintett von Gouvy und unter Buschs meisterlicher Führung am Flügel Mozarts unvergleichlich schönes Quintett für Klavier und Blasinstrumente und, als Erstaufführung, Theodor Blumers Sextett Op. 45 für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier zum Vortrag. Das Werk, in suitenartiger Variationenform, ist mit sehr viel Witz und Temperament geschrieben, hat namentlich in den flotten, lustigen Sätzen sprühende Einfälle und Schmiß — hier liegt Blumers Stärke —, so daß man ihm — namentlich in so blendender, virtuoser Gestaltung wie durch die Dresdner — gern wieder begegnet. H. H.

Kunst und Künstler

— Gottfried Rüdinger hat eine Kantate über ein altes Marienlied für Soli, Chor, Orchester und Orgel, Op. 44, und ein Divertimento für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, Op. 45, vollendet.

— Erwin Lendvai wurde von der Orchestervereinigung zu Arnhem (Holland) zum Dirigieren seiner neuesten Werke „Archaische Tänze" Op. 30 (Verlag N. Simrock) und „Kammersuite" Op. 32 (Verlag D. Rahter) eingeladen.

— Friedrich Albert Köhler (Gera) konnte unlängst sein 40jähriges Komponistenjubiläum begehen. Aus Birkigt (Kreis Saalfeld) stammend, wurde er Lehrer, Organist und zuletzt Rektor in Triebes bei Gera, studierte noch einmal als Vierziger bei Cyrill Kistler und ließ sich vor einigen Jahren pensionieren, um in aller Rüstigkeit zu Gera ausschließlich dem musikalischen Schaffen leben zu können. Von seinen mehr als 20 Bühnenwerken wurden aufgeführt: Burenblut (Barmen). Der Schatzhauser (Erfurt), Die Hochzeit (Textbuch nach einem Motiv R. Wagners, Rudolstadt), Der Vetter auf Besuch (nach W. Buschs Schwank, Gotha). Ferner schrieb der außerordentlich fleißige Komponist zwei Oratorien, eine Reihe Symphonien und andere Orchesterwerke, Sonaten, Kammermusik sowie Lieder. —n—.

— Der schlesische Komponist Georg Kluß (Beuthen) hat eine größere Motette für gemischten Chor und großes Orchester, betitelt „Das Weltall", vollendet.

— Der Schweizer Komponist Werner Wehrli hat soeben eine viersätzige Sinfonietta (Op. 20) für Klavier, Flöte, Violine, Bratsche und Cello mit Streichorchester vollendet, die das Kammerorchester Zürich zur Uraufführung bringen wird.

— In einem Konzert der „Gesellschaft für neue Musik" in Köln kamen zwei junge Stuttgarter Komponisten, Hermann Reutter und Heinrich Busch zu Worte. Reutters Klaviersonate und seine „Phantasia apocalyptica, Erscheinungen zweier Choräle" fanden volle Beachtung und werden als Werke einer sehr starken Begabung bezeichnet. Buschs schlichte, liebenswürdige Gesänge fanden — von der Mezzosopranistin Rose Landes (Stuttgart) ausgezeichnet wiedergegeben — viel Beifall.

— Heinrich Rehkemper, der Baritonist des Württembergischen Landestheaters in Stuttgart, hat mit Richard Strauß am Klavier in der Schweiz eine Reihe von Strauß-Abenden unter stärkstem Beifall gegeben.

— Musikschriftsteller Robert Hernried (Mannheim) hat infolge Verlegung seines Wohnsitzes nach Ilmenau in Thüringen die Leitung des Mannheimer Volkschors und der Seminare an den Konservatorien in Neustadt a. d. Haardt und Kaiserslautern niedergelegt.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Innsbruck ist am 19. Februar d. J. Joseph Pembaur d. Ält. (der Vater des bekannten Pianisten), 75 Jahre alt, gestorben. Pembaur war ein ausgezeichneter Musiker und Lehrer, der sich auch als Komponist und Schriftsteller weit über Tirols Grenzen hinaus einen Namen gemacht hat.

— Emanuel Wirth, Professor a. D. an der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg, starb im Alter von 80 Jahren. Er war das letzte noch lebende Mitglied des berühmten Joachim-Quartetts.

— Walter Ibach, der Seniorchef der Fima Rudolf Ibach Sohn in Barmen, eine der besten und bedeutendsten deutschen Klavierfirmen, ist in Barmen am 7. Februar, 67 Jahre alt, infolge eines Schlaganfalles verschieden.

— Stanislav Faliti, der ehemalige Direktor der Accademia di Santa Caecilia, ist in Rom gestorben.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— Waldemar v. Baußnerns neuestes dramatisches Werk, die musikalische Komödie Satyros, hat im Basler Stadttheater unter der Leitung des Kapellmeisters Becker und des Regisseurs Dr. Oskar Waelterlin ihre erfolgreiche Uraufführung erlebt.

— Prof. Fritz Stein (Kiel) brachte im letzten Symphoniekonzert die Lustspielouvertüre zu „Leonce und Lena" von Robert Müller-Hartmann (erschienen bei D. Rahter) zur Uraufführung. Die Kritik rühmt ohne jede Einschränkung die wirkungssichere Form und Instrumentation des Werkes. Der Komponist mußte mehrfachem Hervorrufen Folge leisten.

— Land in Not (Andreas Hofer), Volksoper in drei Akten von Franz Adolfi, hatte bei ihrer Uraufführung am Stadttheater in Stralsund einen großen Erfolg bei Presse und Publikum.

— Am Stadttheater in Kaiserslautern wird im März unter Leitung des Kapellmeisters Dr. Fritz Berend die einaktige Oper Robert Hernrieds „Die Bäuerin" (Text von Clara Viebig und Richard Batka) aus dem Manuskripte zur Uraufführung gelangen.

— Eine neue Oper „Andromeda" des Schweizer Komponisten Pierre Maurice wurde vom Basler Stadttheater zur Uraufführung angenommen.

Konzertwerke.

— Die symphonische Kantate „Im Herbst" für Orchester, Altsolo und Männerchor (Op. 16) von Walther Moldenhauer ist in Düsseldorf erfolgreich zur Uraufführung gelangt.

— Fritz Brandts Tanzlied „An den Mistral" für Bariton mit Orchester gelangte unter der musikalischen Leitung Karl Panzners mit Erfolg zur Uraufführung.

— Wilhelm Furtwängler hat in einem Gewandhauskonzert in Leipzig ein Stimmungsbild für großes Orchester von Paul Graener betitelt Waldmusik, zur Uraufführung gebracht.

Vermischte Nachrichten

— Unter Führung Theodore Spierings hat sich in Amerika ein Komitee zur Unterstützung der notleidenden Musiker in Deutschland gegründet. In einem Aufruf im Musical Courier, von führenden Namen der amerikanischen Musikwelt unterzeichnet, wird auf die Zustände in Zentraleuropa mit offenen Worten hingewiesen. (Hoffen wir, daß wirkliche Hilfe geleistet werden kann.)

— Die Stadt Bergen (Norwegen) hat dem Deutschen Musikerverband zur Linderung der Not bedürftiger Mitglieder die Summe von über vier Millionen überwiesen. Es besteht dort ein Orchester „Germanien" aus fast nur deutschen Mitgliedern, dem die Anregung wohl zu verdanken ist.

— Das neue Friedrichtheater in Dessau ist am 1. Februar mit einer „Meistersinger"-Aufführung eröffnet worden.

— In der Bibliothek in Brüssel ist ein Violoncellokonzert von Ph. Em. Bach aufgefunden worden, das W. Mengelberg mit dem Cellisten Loevensohn aus dem Manuskript zur Aufführung gebracht hat.

— Die von dem Manskopfschen musikhistorischen Museum ab 1. März veranstaltete Sonderausstellung wird dem Andenken des als Sohn eines armen Webers geborenen und zu großer Weltberühmtheit gelangten Tenoristen Joseph Tichatschek, dem ersten Richard Wagnerschen „Rienzi" und „Tannhäuser", gewidmet sein. — Die Ausstellung wird außer Erinnerungsstücken, Bildern, Autogrammen eine reichhaltige auf diese echte Künstlernatur und sein Wirken bezughabende historische Opernzettelsammlung umfassen.

— Ossip Schnirlins bekanntes Violinwerk „Der neue Weg" ist an den Musikverlag B. Schotts Söhne (Mainz) übergegangen, welcher zurzeit mit der Drucklegung der langerwarteten Fortsetzung, Kammermusik mit und ohne Klavier usw., beschäftigt ist.

— Der VII. Münchner Ferien-Stimmbildungskurs findet vom 3.—6. April 1923 für Atemtechnik, Bildung der Sprech- und Singstimme, Vortrag, Behandlung funktioneller Sprach- und Stimmstörungen, Schulgesangmethodik, im besonderen das Tonwort des Kursleiters als Reform des Eitzschen Tonwortes statt. Näheres (unter Beifügung des Rückportos) durch den Kursleiter: Stimmpädagogen Anton Schiegg-München, Balanstr. 14.

Notiz der Schriftleitung. **Im letzten Augenblick mußten aus technischen Gründen die Musikbriefe aus München und Stuttgart zurückgestellt werden. Ferner konnten aus Raummangel eine Uebersicht über die wertvollste Reger-Literatur und ein Artikel des Schriftleiters über Regers Instrumentationsretouchen in Brahms' Symphonien nicht aufgenommen werden.**

Schluß des Blattes am 22. Februar. Ausgabe dieses Heftes am 15. März, des nächsten Heftes am 5. April.

An unsere verehrten Leser!

Die in den letzten Monaten und auch jetzt noch unvermindert anhaltende, beispiellos verteuerte Herstellung unserer Zeitschrift — die Not der Presse, der Fachzeitschriften insbesondere, ist zu bekannt, um Neues hierüber sagen zu müssen — fordert leider gebieterisch eine abermalige Erhöhung des Abonnementspreises. Wir sehen zur Begründung unserer Bitte um Bewilligung des Aufschlags ab von einer Einzelnennung der ungeheuren Preise aller zur Herstellung benötigten Materialien und allgemeinen Geschäftsunkosten, Löhne und Gehälter. Allein das Papier ist seit November um das Vierfache teurer geworden und kostet jetzt, Anfang Februar, 2150 Mark das Kilo gegen 28 Pfennige im Frieden, also eine **Preissteigerung um das 7679fache!**

Wenn unsere Leser die richtige Geldentwertung der vergangenen Monate bedenken — der Wert der Mark gleicht bekanntlich nur noch dem Bruchteil eines Pfennigs —, werden sie es sicher verständlich finden, daß wir um der Fortführung unserer „Neuen Musik-Zeitung" willen den Abonnementspreis nicht unwesentlich erhöhen müssen. Dieser beträgt bei Lieferung innerhalb Deutschlands vom 1. April 1923 an

1500 Mark vierteljährlich;

nach dem Ausland in fremder Währung, und zwar entsprechend 4 Schweizer Franken.

Mit Rücksicht auf die ungemein schwierigen Zeitverhältnisse und insbesondere infolge des fast unerschwinglichen Papierpreises können vorläufig nur noch 3 Hefte im Vierteljahr, jedes mit Musikbeilage, zur Ausgabe gelangen, die übrigens größeren Umfang als die seitherigen haben werden. Nur auf diese Weise wird es zahlreichen Abonnenten ermöglicht, die „Neue Musik-Zeitung" weiterzuhalten, die nicht in der Lage sein würden, den noch viel höhereren Preis zu entrichten, den wir hätten festsetzen müssen, wenn die Anzahl der Hefte die gleiche wie bisher geblieben wäre.

Wir werden nach wie vor bemüht sein, unsere „Neue Musik-Zeitung" auf der Höhe zu halten, und bitten unsere verehrten Leser, unter den geschilderten, unsagbar erschwerten Verhältnissen uns die Treue zu bewahren und das Abonnement bald zu erneuern, um ein Unterbrechen der Weiterlieferung zu vermeiden.

Stuttgart, im Februar 1923.
Postscheck-Rechnung 2417.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung"
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 13

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich (freibleibend): in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn Mk. 1500.—, nach der Schweiz 4 Franken, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung entsprechend dem Schweizer Frankenpreis. Einzelheft Mk. 500.—, nach dem Ausland besonderer Preis. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und durch die Postämter im Inland. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich Mk. 1695.—, nach Ungarn Mk. 1890.—, nach der Schweiz 4 Franken 15 Cts. einschl. Versandgebühr vierteljährlich, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung, Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Kunst und Vaterland.

Einige Bemerkungen von Dr. M. G. Conrad (München).

Da läuft mir wieder einmal, nachdem ich in einem vorausgegangenen Heft die langen Ausführungen Prof. Dr. Artur Seidls als Nachträglichkeiten zu anderen Vorgeschichten mit Interesse gelesen, in Heft 8 S. 119 der Ausspruch von C. M. v. Weber unter die Augen: „Die Kunst hat kein Vaterland, alles Schöne sei uns wert, welcher Himmelsstrich es auch erzeugt haben mag.“

Ein hundertmal zu hörender Aphorismus, ein Satz zum Küssen, einlullend süß und wahr wie ein gefühliger Stammbuchvers der Biederzeit. Gott behüte mich einen Pazifisten zu kränken oder politischen Streit und Haß in ein Reich des Friedens zu tragen. Aber wir leben, selbst als demütige Mitarbeiter des höchsten Gottes („alto fattore“, Dantes Inferno!) im Krieg, im Weltkrieg, im Kampf der Kulturnationen auf Tod und Leben. Mit schönem Gefühl allein ist nichts zu gewinnen; für die Kunst nicht, für das Vaterland nicht, für keinen von uns allen nicht, am wenigsten für die Ideen vom ewigen Frieden, wenn er kein Friedhofsfrieden sein soll.

Kunst hat kein Vaterland, sehr richtig, überschwänglich richtig. Warum sollte sie eins haben, woher, wozu? Die ganze Frage ist überflüssig. Selbstverständlich: Kunst hat kein Vaterland — Kunst ist Begriff, ist Abstraktion, genau wie Wirtschaft, Politik, Religion. Kunst ist Prädikat, nicht Subjekt, genau wie usw.

Kunst kunstet nicht, Wirtschaft wirtschaftet nicht — — — Menschen, Völker, Nationen, Weltreiche, Rassen wirtschaften, politisieren, das heißt treiben Wirtschaft, treiben Politik und unterliegen Gesetzmäßigkeiten, Wirklichkeiten, die zu respektieren sind, wenn es mit Wirtschaft und Wirtschaftern, Politik und Politikern nicht schief gehen soll.

Genau so mit der Kunst, der neunmalheiligen. Kunst kunstet nicht, das heißt macht sich nicht selbst, entsteht nicht von selbst, regiert nicht sich selbst. Der Begriff Kunst ist eine Abstraktion, Handwerkszeug für die Gelehrten und ihre Gelehrsamkeit. Die mögen darüber philosophieren die kreuz und die quer in alle Ewigkeit.

Wenn wir anderen Kunst sagen, so meinen wir Kunstwerk. Und das wird vom Künstler in die Welt gesetzt, aus dem Begriff, der Abstraktion, der Wissenschaftelei in die Wirklichkeit gebracht. Es sind Einzelne, Völker, Rassen, die Kunstwerke hervorbringen nach Gesetzmäßigkeiten und mit Wirkungen, die nicht dem Willen des Kunstwerkers, nicht des Kunstpflegers, nicht des Kunstgenießers untertan sind: Gesetzmäßigkeiten, Gesetzen so übermenschlicher, so erhabener Art, daß sie aus keiner menschlichen Logik herzuleiten sind. Daher sich auch Urteile, die sich mit: die Kunst soll dies oder jenes, soll dies und jenes nicht, als aufgelegter Un-Sinn legitimieren. Der gleiche Un-Sinn wie etwa die Folgerung: die Kunst hat kein Vaterland, also brauchen auch Künstler und Kunstwerke kein Vaterland — schaffen wir das Vaterland ab, betrachten wir es im Reich des Künstlerischen als nicht vorhanden, hier genügt leere Luft, blauer Dunst!

Die Einzelnen, die Völker, die Rassen, die sich als Künstler, als Erzeuger, Pfleger, Genießer von Kunstwerken ausleben, die haben ein Vaterland, denn sie existieren nicht im leeren Raum, sie haben auch nicht Luft in den Adern, sondern Blut, ganz bestimmtes Blut, von dem in einem großen dichterischen Kunstwerk die Sage geht, daß es ein ganz besonderer Saft sei, mit dem im Umgang (nicht bloß mit Mephisto und andern Diabolikern) höchste Vorsicht geraten. Blut! Untersteht euch und versagt ihm den Respekt!

Wie der Künstler nicht von seinem Blut loskommt, so auch sein Kunstwerk nicht. Ist sein Blut rein, heilig, mit höchster schöpferischer Kraft gesegnet, so wird man das an seinem Kunstwerk spüren. Ist sein Blut unrein, verdreckt, krank, mit Impotenz oder sonstwie belastet, sein Kunstwerk wird es zu büßen haben.

„Alles Schöne sei uns wert, welcher Himmelsstrich es auch erzeugt haben mag!“ Ausgezeichnet! Schönes! Naturschönes und Kunstschönes! Die Banane und die Kartoffel, die Perle und der Baumschwamm — alles sei uns wert, gleich wert. Gleich wert? Ohne Rücksicht auf den Himmelsstrich der Herkunft? Aus Mohrenland oder Eskimoland? Aus Gegenden hoher, gepflegter Kultur oder aus verseuchter Landschaft, aus Sumpf und Moor? Gleich wert?

Vergeßt mir auch nicht den Händler, den Zwischenhändler, den Spekulanten, den Verführer zu Bedürfnissen und Liebhabereien, um seines, nicht um eures Gewinnes willen. Kunstwerk aus diesem oder jenem Blut, von diesem oder jenem Himmelsstrich her ist Ware geworden, Handelsware, Marktprodukt, die internationale Börse hat sich seiner bemächtigt, es wird von den Agenten der Spekulation gehandelt, beschafft, zurückgehalten. Heißt das nun: Kunstwerk hat kein Vaterland? Kunstwerk hat auch keine Heimat, es zigeunert, ubi bene, ubi male? Angebot und Nachfrage, Marktbedürfnisse, wirtschaftliche, grobmaterielle Gesichtspunkte und Absichten aller Art, die mit Kunst, mit Schönem und derlei appetitlichen Abstraktionen nichts zu tun haben, gebieten darüber, wo das Kunstwerk sein eigenstes Leben ausleben oder vertrauern soll. Wie dünkt euch?

Die Einzelnen, die Völker, die Rassen mit ihrem Erzeugen, Pflegen, Genießen, Schachern, Kaufen und Verkaufen von Kunstwerken ein buntes Durcheinander, ein toller Wirbel, ein Hin- und her — wie's Gott gefällt? Nein, Gott laßt aus dem Spiel, diesem Hirn- und Hexensabbat vom berühmten freien Spiel der Kräfte! Kunst hat kein Vaterland, Kunstwerk hat hier scheinbar auch kein Vaterland, Tango wird getanzt in der Matrosenkneipe in Patagonien wie im aristokratischen Salon in — ja, wo denn gleich? Niggerschnitzbild ziert als „Schönes“, weil es „primitive Kunst“, dieselbe Vitrine des Liebhabers, die griechische Gemmen, mittelalterliche Schmuckstücke, Medaillen aus modernsten Meisterwerkstätten enthält.

Riesiger Wettbewerb im Reiche der Kunst, Künstler, Kunstwerke! Im Dom, in der Kapelle — oder im Boudoir, im Bordell, das macht keinen Unterschied mehr, das „Schöne“ paßt überall hin, ob es eine Madonna, eine Hexe vom Blocksberg, eine Scherbe von einem ausgegrabenen Nachttopf von Babylon. Nur keine Schwierigkeiten ästhetischer oder gar moralischer Art! „Schönes“ ist überall gleich schön, Wirksames überall gleich wirksam! Ein Stück aus einer französischen Theatersudelküche nimmt sich auf einer deutschen Hofbühne oder dem modernsten republikanischen Staatstheater in Preußen ebenso prachtvoll aus

wie ein echtes Poetenstück aus einer deutschen heiligen Hieronymusklause dort langweilen würde, und nach „Monna Vanna" gleich Björnsons „Ueber die Kraft" und dann wieder Schnitzlers „Reigen" nach einer Pariser Affenkomödie und zur Abwechslung Goethes Faust! „Weil's gleich ist!" wie ein gewisser Humor humort.

Kennt ihr die schöne Geschichte vom Turm zu Babel, dessen Spitze bis in den Himmel reichen sollte? Bis Gott seine Langmut satt hatte und in seinem Grimm herabfuhr, den Sinn der Bauleute zu verwirren, daß keiner mehr des andern Sprache verstand? So wenig wie heute, wenn Wissenschaftler und Künstler sich streiten, Impotenz-Aesthetiker mit Potenz-Kunstwerkern, Nurkritiker mit Auchkritikern, Leute, die in Worten und Regeln kramen, mit Leuten, die Gott begnadet hat, Werke und positive Werte zu schaffen, nicht Abstraktionen, sondern Wirklichkeiten — bis hart im Raume sich die Sachen stoßen? So hart stoßen, daß man Babylon so wenig mehr aushält wie Alexandrien und darauf brennt, sich erst bei Philippi wiederzusehen!

Wissenschaft vom Schönen schlankweg — alle Hochachtung vor Geist und Scharfsinn und Dank für alle Früchte der Erkenntnis, aber in Grenzen! Niemals über die Schnur und ohne Unfehlbarkeitsmiene und Befehlshaberton gegenüber den Schaffenden! Hier steht das Werk, ich kann nicht anders, Amen! Die auch anders können, zählen im Ernste doch nicht mit.

Heute stehen wir im Kampf auf Leben und Tod: Einzelne, Völker, Rassen. Es ist schicksalhafte Weltwende. Da wehrt sich jeder um das Seine, um sein Vaterland und um die Güter, die aus seinem Blut und Schweiß auf seinem Heimatacker und unterm Himmelsstrich seiner großen Ahnen gewachsen. Weniger als jemals wollen wir heute mit Fremdem bedrängt und brutalisiert sein, und wäre es im Frieden das Allerschönste und Belobteste gewesen. In der uns von den Feinden zugedachten Verelendung und Vernichtung unserer Wirtschaft ist auch unsere Kunst mit eingeschlossen. Unsere Künstler und geistigen Hirn- und Handwerker leiden am tiefsten. Sollen wir ihnen noch Raum, Licht und Luft mit dem Wettbewerb aus Feindesland rauben? Fremde Stücke, fremde Musiken in unsern Schau- und Hörburgen spielen und den Geldgewinn in Feindesland abführen? Heißt das nicht, unser Volk geistig von seinem Rang herabstoßen und ihm die Fülle seines Erbes verleiden und den Glauben nehmen an Würde und Bedeutung der eigenen Künstler, die trotz aller Not im Schaffen nicht ermatten?

Heldenhafte Mitkämpfer sind uns unsere Künstler in des Vaterlandes Verteidigung seiner Freiheit, seines Friedens, seines Blutes, seiner Sprache, seiner Sitten, seiner Kunst, darinnen seine Seele lebt und webt und waltet. Verkümmert diese Seele, so ist alles dahin: Glanz, Ruhm, Ehre, Stolz, Macht. Land und Staat haben ihre beste Gewalt, ihre Weltbedeutung verloren, denn diese beruhen durchaus nicht allein auf Handel, Technik, materieller Güter-Erzeugung und -Umtrieb, wenn hierin auch fürs Auge der Vielzuvielen die Verwundbarkeit des modernen Staates, der in Kapital und Industrie ohne schützende Militärmacht jedem Druck weichen muß, offen zutage liegt. Drum ergeht an die Künstler der Ruf, für unsere nationale Existenz mit gesteigertem Bewußtsein, höchstem Verantwortungsgefühl und glühendem Herzen einzutreten. Welch ein Irrsinn, gerade in solchen Zeitläuften zerstörender Machtkämpfe der Völker untereinander das Vaterland in Frage zu stellen und sich vom Trugbild der Internationalität und allgemeinen Solidarität narren zu lassen!

Von Bach bis zu Wagner, bebte es nicht schon geheimnisvoll in jedes wohlgeratenen Menschen Bluts- und Volksgefühl, wär's mit Händen zu greifen: „Was deutsch und echt wüßt' keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'".

Hierüber ist heute kein weiteres Wort nötig. Was undeutsch und unecht, mag es sich durchlügen und durchschmarotzen wie es will, schließt sich aus nationaler Gemeinschaft aus, verrät in und mit sich selbst Kunst und Vaterland.

Wissenschaftler und Künstler sind heute enger und inniger an einander gewiesen, als in den Pausen des Friedens, besonders in der zartesten und in ihren Wirkungen am wenigsten äußerlichen Kunst, in der Musik und ihrer so opfervollen Pflege in ihren großen Formen. Welche Keime sind da zu schützen, welches Wachstum zu hüten, welche Fülle von Schätzen zu retten in den Irrnissen, Verwicklungen und Verfälschungen der Gegenwart!

Ueber alles das hat die Kunstwissenschaft Buch zu führen als berufene und treue Wächterin. Sie hat das Reich der Kunstinteressen zu ordnen, zu durchleuchten, liebendem Verständnis näher zu führen; sie hat zur Ehrfurcht für Kunstwerk und Künstler zu erziehen, durch Kritik Echtes von Unechtem erkennbar zu machen, dem Mißbrauch und der Entartung zu wehren. Ein heiliges Amt, höchster Hingabe würdig! Darum, Kritiker, bei aller Strenge, meidet kalte oder gar gehässige Worte, wahrt euch den scharfen und zugleich gütigen Blick über Gegenwart und Vergangenheit dieser zerklüfteten, trügerischen Welt hinaus in das Wunderland des Ewig-Schönen, das wir alle ersehnen!

Alle gute und vollkommene Gabe kommt von oben herab, vom Vater des Lichts, wie in heiliger Schrift geschrieben steht. So kann uns Allernächstes zum Wunder werden und in Dankbarkeit entbrennen lassen, daß uns das Herz warm und fest wird und uns zu einer sicheren Norm unseres Urteilens und Handelns verhilft in dem wilder als je entbrannten Kampf: Hie Volkstum und Vaterland, hie Menschheit und Internationale! Daß die Welt sich nicht auch in der Kunst wie schon in der Politik auf den Kopf stelle und das Abstrakte das Werk, das Gelehrte das Lebendige und Schöpferische überwältige! —

Die fahrenden Spielleute als Träger der weltlichen Musik im Mittelalter.

Von Dr. Karl Storck †.

Karl der Große ist eine der in der Geschichte seltenen Persönlichkeiten, die gleichzeitig den Abschluß einer Periode und den Beginn einer neuen bedeuten. Er verstand es, ein stark nationales deutsches Bewußtsein mit einem tief innerlichen Christentum zu vereinigen und beiden gerecht zu werden, trotzdem sie zu seiner Zeit als Gegensätze dastanden. Aber so rücksichtslos, ja grausam er für die Verbreitung des christlichen Glaubens wirkte, so begeistert er für die christianisierte antike Kultur war, so rege er für die Verbreitung christlicher Wissenschaft und Kunst sorgte, — er erkannte doch auch sehr wohl die Kulturwerte der deutschen Vergangenheit, und zwar nicht bloß in staatswissenschaftlicher Hinsicht. So hinderte ihn denn auch sein Eifer für die Einführung des gregorianischen Chorals nicht an der Bewunderung der altnationalen Heldenlieder. Er ließ sie sammeln, und hörte sie beim Mahle gern singen. An seinem Hofe hat also sicher auch die Gestalt des altgermanischen Sängers nicht gefehlt, wenn er auch nicht mehr einen so überragenden Ehrenplatz einnehmen konnte, wo ein ganzer Kreis von Dichtern und bedeutenden geistigen Männern des Königs Tafelrunde bildete.

Aber stand schon Karl mit dieser Gesinnung ziemlich allein, in der Folgezeit ging sie völlig verloren, ja es kam zu erbitterter Feindschaft gegen alle künstlerischen Kundgebungen der eigenen Vorzeit. Und wenn einzelne, so wie Ekkehard von St. Gallen, ein Gefühl für die Schönheit altgermanischen Heldentums hatten, davon zu künden wagten sie nur in einer Form, die alles natürliche Leben von vornherein ertöten mußte. Das urdeutsche Waltharilied, der Sang von Liebe und Kampf, stolzer Waldesschönheit und verliebter Waldeinsamkeit ist uns nur lateinisch überliefert.

Diese Zeit, wo friedvolle Mönche in stillen Klosterzellen von alten Recken schrieben, hatte keinen Platz mehr für den kühnen Sänger im lauten Trinkerkreise waffentrotziger Männer. Da ging es denn mit den stolzen Genossen der Fürsten schnell abwärts. War er einst, ein überall willkommener Gast, wohl von einem Fürstensitz zum anderen gewandert, um auch fern der Heimat Ehre zu gewinnen, jetzt mußte er von Ort zu Ort ziehen, bei gemeinem Volk um Gabe heischen. Der freie Sänger

mußte als Spielmann ein Unterkommen suchen in der verachteten Masse der „Fahrenden", die er bislang selber verachtet oder wohl auch als Konkurrenten gehaßt hatte.

Denn dieses „fahrende Volk" (varnde diet) war ja schon lange da. Es war das internationale Volk der Gaukler und Spaßmacher, die die Nachfolger der altrömischen ioculatores (franz. jongleurs) geworden waren. Schon als das römische Reich noch blühte, waren solche Possenreißer nach dem Norden gekommen; in Gallien waren sie mit der römischen Kultur natürlich früh heimisch geworden. Neben Fechtern, Akrobaten, Tierbändigern, waren da Possenreißer, Komödianten und allerlei Musikantenvolk. Für ihre zuchtlosen Schaustücke, Spässe und Lieder fanden sie überall leicht Zuhörer. Quacksalber, Sterndeuter und Schwindler aller Art und außerdem ein großes Heer liederlicher Weiber, die als Tänzerinnen, Flötenspielerinnen und Sängerinnen auftraten, in Wirklichkeit aber von der Unzucht lebten, vermehrten die bunte Schar dieses Auswurfs der altrömischen Genußwelt. Heimatlos umherschweifend, jeglichen Anstands bar suchten und fanden sie in den aufstrebenden Staaten des Nordens zwar die gröbste Verachtung, aber doch dankbare Zuhörer und reichen Verdienst. Nicht umsonst wiederholen sich die kirchlichen Gebote so oft; sie müssen sich meist damit begnügen, den Geistlichen die Teilnahme an solchen Schaustellungen zu verbieten; an den weltlichen Höfen und beim breiten Volk war diese Unterhaltung durch fahrendes Volk bereits unentbehrlich geworden.

Unentbehrlich blieben die Fahrenden dem ganzen Mittelalter. Bei höfischen Feierlichkeiten, in der besten Gesellschaft wie bei den lärmenden Festen der Bauern, beim Turnier, beim Kriegszug, bei der Bauernhochzeit — überall mußte der Spielmann sein und für Unterhaltung sorgen. Sie kamen überall herum, sie wußten also Neuigkeiten zu bringen und konnten Botschaft tragen. Aber so nötig man diese Menschenklasse brauchte, man verachtete sie. Ehr- und rechtlos sind die Fahrenden im ganzen Mittelalter. Sie standen außerhalb der sittlichen Ordnung, und man erkannte keine Verpflichtungen ihnen gegenüber an. „Spielleuten und all denen, die Gut für Ehre nehmen", schreibt das schwäbische Landrecht vor, „denen gibt man eines Mannes Schatten von der Sonne, d. h. wer ihnen ein Leides getan hat und dies büßen soll, der soll vor eine von der Sonne beschienene Wand treten und der Spielmann soll herzutreten und dem Schatten an der Wand an den Hals schlagen. Mit dieser Rache soll ihm die Buße geleistet sein".

Das weltliche Recht war wohl nur so streng, weil die Kirche die Fahrenden so unerbittlich verfolgte. Sie waren von den Sakramenten ausgeschlossen. „Des Teufels Meßner" werden die Pfeiffer und Lautenschläger gescholten, die beim Tanz aufspielten, und Bertold von Regensburg stellt sie in eine Reihe mit den Teufeln.

Aber nirgendwo stehen Theorie und Praxis in schrofferem Widerspruch. Eine Hauptursache des geistlichen Hasses war es ja jedenfalls, daß diese Spielleute in jenem Zeitalter der Weltabgewandtheit die Vertreter und Verkünder schrankenlosen Erdengenusses waren. So waren sie auch in der ersten Hälfte des deutschen Mittelalters die einzigen Vertreter der weltlichen Musik. Sie waren nicht nur Sänger, sondern auch Instrumentalisten; die Fidel war ihr Hauptinstrument. Aber auch die Pfeiffen, Klarinetten, Trompeten wußten sie zu spielen, den Dudelsack und die Harfe. Als Lehrer der Musik weilten sie auf den Burgen der Ritter, wie die ritterlichen Epen vielfach bezeugen. Ueberhaupt erkennt man aus der Stellung, die sie hier vielfach einnehmen, daß die starken Talente trotz der Verachtung des Standes sich emporzuarbeiten verstanden. Gerade auf dem Gebiete der weltlichen Musik waren sie Lehrer und Erzieher auch der besten Gesellschaft, bis später aus dem Ritterstand ihnen eine neue Konkurrenz erwuchs. Sieht man vom Unterschied der rechtlichen Stellung ab, so wird man die verarmten Ritter, die als Minnesänger und Erzähler höfischer Geschichten auf die Unterstützung reicherer Standesgenossen angewiesen waren, nur als eine gesellschaftlich höhere Schicht der Spielmannswelt ansehen können.

Und sehen wir von der sittlichen Minderwertigkeit der großen Mehrzahl des fahrenden Volkes ab, vergessen wir, daß die meisten von ihnen ein ehrloses Gewerbe trieben, daß wohl auch die besseren Elemente durch das böse Leben, das ihnen von einer harten Zeit beschieden war, arg zerzaust wurden, und fragen nur nach der Bedeutung, die sie für unsere Literatur und Musik haben, so steigt die Wagschale sehr zu Gunsten dieses armen Künstlervölkleins. Wenn wir überhaupt noch eine Heldendichtung haben, diesen Fahrenden ist es zu verdanken. Sie haben das verfolgte Gut treulich hinübergerettet in eine bessere Zeit. Wenn im deutschen Minnesang ganz andere Töne anklingen, als im französischen, so ist auch das ein Verdienst der Fahrenden, die sicher die besten Heger des Volkslieds waren. Und die Ausbildung der Instrumentalmusik lag ausschließlich in ihren Händen. Es ist bekannt, daß Neidhart von Neuenthal, der Tannhäuser und andere ritterliche Minnesänger die „dörperlichen" Weisen in den höfischen Sang einführten. Verstehen wir auch Walters von der Vogelweide Erbitterung über diese „Verunreinigung" der hohen Kunst, so müssen wir doch gestehen, daß natürliches Gefühl und natürliche Sangbarkeit hier reicher vertreten waren, als in der gezierten und gekünstelten Dichtung der meisten Minnesänger. Und während diese im ledernen Meistersang endigten, dürfen wir im duftigen Strauß des herrlichen deutschen Volksliedes die schönen Blumen sehen, die dem vom Spielmann bereiteten Boden entsproßten. Nicht umsonst nannte man die Fahrenden auch „Himmelreicher". Sie lebten wie die Vögel unter dem freien Himmel im steten Beisammensein mit der Natur. Seltsam wäre es gewesen, wenn da nicht in manchem Herzen echte Poesie und echte Musik aufgegangen wären.

Es waren ja natürlich nicht jene üblen Possenreißer und liederlichen Schandbuben, denen diese Entwicklung nach oben zu danken war. Die niedere Klasse des Spielmannvolkes blieb nach wie vor bestehen. Aber durch den altgermanischen Sängerstand und anderseits durch die fahrenden Kleriker waren dem Spielmannsstand Elemente zugeführt worden, in denen trotz der Verwahrlosung, in der auch sie zumeist sich befanden, doch ein besserer Kern steckte, der der Entwicklung fähig war. Nicht, daß die „fahrenden Kleriker", die „Vaganten" und „Gloriaden" sich durch einen besseren Lebenswandel ausgezeichnet hätten. Aber viele dieser Leute hatten eine gute Bildung genossen; Jugend, Uebermut und Lebensfreude blühten in ihnen. Was Wunder, daß diesen freien Zugvögeln Lieder einfielen von einer Leichtigkeit der Bewegung, einem frohen Natursinn, voller Sangbarkeit und voll eines echten Temperaments, die wir in der übrigen zeitgenössischen Literatur umsonst suchen. Diese „carmina burana" sind fast alle lateinisch, aber wir Heutigen können sie eher singen als die deutschen Lieder jener Zeit.

Die Lieder sind vielfach so liederlich, ja schamlos, das Treiben dieser entgleisten Theologen war zumeist so anrüchig, daß wir leicht den Grimm verstehen, mit dem die Geistlichkeit diese unwürdigen Glieder ihres Standes verfolgte. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß viele dieser fahrenden Kleriker nur an der Ungunst der Zeiten gescheitert waren, an der Ueberfüllung des theologischen Berufes — um es einmal modern auszudrücken — und an der unzureichenden Besoldung der meisten Pfarrpfründen. In einem großen Teil dieser scheinbar so leichtlebigen Jugend lebte die Sehnsucht nach geordneten Verhältnissen und einem stetigen Wohnsitz. So griffen sie zu, wo sich eine Stellung bot.

Mit dem ausgehenden Mittelalter beobachten wir ein Seßhaftwerden der besseren Elemente des fahrenden Standes. Gerade die Musikanten kamen zuerst dazu. Das Aufblühen der Städte begünstigte diese Entwicklung. Denn die Städte konnten für sehr viele Gelegenheiten gute Musikanten brauchen. Seit dem 14. Jahrhundert begegnen wir immer mehr diesen „Stadtmusikanten" unter dem Namen „Stadtpfeiffer", „der Stadt Spielleute" oder „Hofierer". Die wohlhabende Bürgerschaft aber zog, wie einst das Rittertum, jetzt ihre Stadtpfeiffer zur Verschönerung aller Feste heran. Hier entwickelte sich bald eine Einrichtung, die für die spätere Entwicklung des musikalischen Lebens von höchstem Segen wurde.

Bevor dieses möglich wurde, war es allerdings nötig, daß der Stand der Musikanten von der Verachtung befreit wurde, der bisher auf ihm gelastet hatte. Diese Entwicklung vollzog

sich, wenn man die volle Rechtlosigkeit in früheren Jahrhunderten bedenkt, verhältnismäßig rasch. Das spätere Mittelalter zeichnet sich ja überhaupt durch eine mildere Auffassung aus, der niemand als völlig rechtlos erschien. Von den Musikanten selbst nun war der stärkste Grund zur Verachtung in der mittelalterlichen Weltanschauung weggenommen, als sie seßhaft wurden. Nun taten sie ein übriges und schlossen sich zu Bruderschaften und Pfeifferbünden zusammen. Für die zunftmäßige Gesellschaftsordnung des späteren Mittelalters war das ein um so bedeutenderer Schritt, als damit gleichzeitig eine Monopolisierung der Musik erreicht wurde, indem die Nichtmitglieder von der berufsmäßigen Ausbildung der Kunst ausgeschlossen wurden.

In Paris hatte sich bereits 1321 eine derartige corporation des ménétriers aufgetan, die 1341 einen „König" als Oberhaupt erhielt. In Frankreich hatten sich die Spielleute übrigens schon früher besser zusammengeschlossen; schon 1295 ist von einem „Roi des ménestrels de la ville de Troyes" die Rede, woraus die Zunftbildung der Musikanten wenigstens einer Stadt hervorgeht.

Diese französischen Verhältnisse hatten auf Karl IV. eingewirkt, der seinerseits 1355 bei einem Hoftage in Mainz einen „Johannes den Fiedler" zum „Rex omnium histrionum" ernannte. Solche Ernennungen fruchteten allerdings wenig, solange nicht ein derartiger König auch eine gewisse Macht besaß. Da bei einem Spielmann das nicht leicht möglich war, so suchten sie sich den Beistand hoher Herren, die nun die Interessen ihrer Schutzbefohlenen eher wahrnehmen konnten. Der Schutz brauchte nicht umsonst geübt zu werden, da die darin Begriffenen gern einen Zins entrichteten. So finden wir denn um 1400 das Verhältnis so, daß die Schutzherrschaft über einen Zweig des „fahrenden Volkes" vom Kaiser an große Herren verliehen wird. Diese schufen nun ihrerseits für ihre Pflegebefohlenen eine „Ordnung" und ernannten ihnen wohl gar „Könige". Am bekanntesten ist das „Rappoltsteiner Pfeifferkönigtum", das über der Bruderschaft der elsässischen Spielleute thronte und zu den Gerechtsamen der Herren von Rappoltstein gehörte. Sie haben wacker für ihre Musikanten gesorgt. Um 1480 erreichten sie vom Kardinallegaten Julianus die Aufhebung des kirchlichen Bannes. Zwar mußten die Spielleute, um das Abendmahl empfangen zu dürfen, fünf Tage vorher und nachher sich der Ausübung ihres Berufes enthalten. Noch galt ihr Musikerberuf in den Augen der Kirche als etwas Sündhaftes; aber die Musikanten selber erhielten doch jetzt gelegentlich den Namen „dilecto in Christo fistulatore". Von diesem „geliebt in Christo" der Personen war es dann auch nicht mehr weit zur Duldung und Anerkennung der von ihnen geübten Kunst. Freilich war inzwischen auch ein Zeitalter herangekommen, dem der Genuß des Schönen auf Erden als ein gottgefälliges Werk erschien. Da durfte dann die weltliche Frau Musika ohne Scheu neben ihre geistliche Schwester treten.

R. Wagners Feen und ihre Stellung zu seinem Schaffen.

Von Dr. R. Scherwatzky (Hannover-Kleefeld).

Wenn man von R. Wagners Schaffen spricht, meint man gemeinhin die Werke vom Holländer bis Parsifal; allenfalls wird noch der Rienzi mit hineingezogen. Die Periode vor dem Rienzi wird in den meisten Biographien recht kurz abgetan. Der Gedanke ist dabei maßgebend, daß erst mit dem Holländer der kühne Neuerer, der Reformator Wagner hervortritt. Hat doch der Meister selbst über seine Jugendwerke nur gelegentlich (in der autobiographischen Skizze, Gesammelte Werke I) und abfällig (z. B. Widmung des Liebesverbotes an den König von Bayern) geurteilt. Und das ist ja auch ohne weiteres begreiflich: als Wagner über seine Jugendwerke schrieb, da war jene Gattung Oper, der sie angehörten, längst für ihn überwunden. Er hatte sich und seinen eigenen Stil gefunden; was wunder, wenn ihm seine ersten Werke fast als „Verirrungen" (das Liebesverbot) erschienen. Das hat nachgewirkt bis heute. Ueber das Werk Wagners vom Rienzi bis Parsifal existiert eine schier unübersehbare Literatur; die Werke vor dem Rienzi sind kaum behandelt. Abgesehen von G. Adlers Werk „R. Wagner" (1904) und von Willy Krienitz' „R. Wagners Feen" existiert kaum ein größeres Werk, das sich mit dem „jungen Wagner" beschäftigt.

Und doch ist kaum eine Periode interessanter als die Frühzeit eines Genies. Hier liegt noch keimhaft unerschlossen, was sich später prächtig entfaltet. Hier ringt und gärt es noch, tausend Möglichkeiten blitzen auf, tastend nur wird der Weg gesucht in das Neuland. Was der reife Mann später verwirft, wird in dessen Frühzeit noch als Ideal erstrebt. Nirgends liegen die Gegensätze so eng beieinander wie in der Werdezeit eines Genies. Und in solche Zeit gerade gehören R. Wagners Feen und Liebesverbot. Leider ist ja das Liebesverbot bis jetzt noch der Allgemeinheit unzugänglich, trotz Istels Analyse und Beweis der Aufführbarkeit des Werkes. Aber auch die Feen allein geben schon Einblicke mannigfaltigster Art in die werdende Welt, aus der das „Drama der Zukunft" hervorgehen sollte. Daneben aber, und das ist meines Wissens noch gar nicht hervorgehoben, weisen sie nach rückwärts in die ersten Werke Wagners, vor allem in seine Klavierwerke. Sie zeigen, daß Wagner von Anfang an (jedenfalls da, wo er sich selber geben konnte und nicht nach „den Regeln" arbeitete) dramatische Musik schrieb, szenisch dachte; gerade aus der Klavierfantasie ist, wie ich später zeigen werde, das ganze Finale des zweiten Aktes entstanden. Fast möchte man sagen, wir haben hier eine ähnliche Vorstudie zu den Feen, wie es die Wesendonck-Lieder für den Tristan sind.

Musik ist für den frühen Wagner das entscheidende Lebenselement. Er ist Musiker, dramatischer Musiker, der die Texte wahllos nimmt. Die Musik ist die Hauptsache. Sagt Wagner doch in seinen Erinnerungen über den Text zu den Feen: „In Betreff der poetischen Diction und der Verse verfuhr ich mit fast absichtlicher Nachlässigkeit . . ich war wirklich ‚Musiker' und ‚Componist' geworden und wollte mir einen gehörigen ‚Operntext' machen." Deutlicher kann die Stellung des Textes, der eben nur Mittel zum Zweck sein soll, nicht umrissen werden. Er scheidet darum (zumal ihn Krienitz in dem zitierten Werk eingehend behandelt hat) bei einer Würdigung der Feen aus. Für unsere Zwecke wird die Inhaltsangabe, die Wagner in seinen Erinnerungen gibt, genügen.

Bleibt die Musik als das Wesentliche. Geht man an sie heran mit der Einstellung, wie sie sich etwa aus „Oper und Drama" ergibt, dann freilich ist sie „undramatisch". Lassen wir aber den späteren Wagner einmal ganz beiseite, dann zeigt sich sofort das eigene quellende Leben dieses Werkes. Und da drängt sich die Erkenntnis auf, daß Wagner hier viel natürlicher, ungezwungener sich gibt, als in seinen Spätwerken: er musiziert und komponiert — aber schafft keine dramatische Musik im späteren Sinne. Die Feen sind „musikalischer" als die späteren Werke — man verstehe mich recht. Ich weiß natürlich, daß die späteren Werke „wert- und gehaltvoller sind", aber sie sind, wie Ernst Bertram in seinem Nietzsche einmal mit Recht sagt, Artefakte eines ungeheuren zusammenfassenden Willens, keine Geburten. Sie sind nicht organische innere Einheiten, sondern zusammengehalten durch eine — letzten Endes außermusikalische — Erkenntnis, durch die Idee des „Musikdramas". Ihnen ist Musik nicht Selbstzweck, sondern nur ein Mittel neben anderen. Man denke nur an Szenen wie Götterdämmerung II 1 (Hagen-Alberich): da wird nicht „musiziert", sondern musikalisch „gedacht" (wobei es nur ein Gradunterschied ist bis zur „komponierten Logarithmentafel" von R. Strauß). Der Unterschied, den Lessing zwischen Dichtkunst und Malerei festgestellt hatte, er ist in der Musik durch den späten Wagner wieder verwischt: die Musik fängt wieder an, eine ihr im Grunde wesensfremde („weil äußerliche, sichtbare") Welt nachzuahmen. Ich möchte fast sagen, man kann in Wagners Schaffen zwei Perioden unterscheiden: eine Periode, in der er Musiker ist und den der Musik immanenten Gesetzen (wie sie etwa K. Mey [Musik als tönende Weltidee] aufdeckt, oder Wolzogen in seinen musik-

dramatischen Parallelen streift) folgt bei seinem Schaffen; das sind die Werke bis zum Lohengrin. Tristan und Meistersinger bilden schon einen Uebergang, Ring und Parsifal bilden die zweite Periode, in der die Musik nicht mehr das dominierende Element ist, sondern beherrscht wird durch die Idee des Musik-„dramas". Die Motiv„technik" ist ausgebildet, die Musik zum dramatischen Mittel geworden. Die Gestalten und ihr Wesen in der ersten Periode erwachsen aus der Gesamtstimmung des Dramas und haben ihre eigene musikalische Ausdruckswelt (z. B. Ada in den Feen, Lohengrin, Telramund, Tannhäuser) ohne ein eigentliches Motiv. Sie haben eben „ihre" Musik und „ihren" Ausdruck, so wie jede von den Gestalten in Goethes Hermann und Dorothea „ihre" Sprache spricht. Die Musik kündet hier wirklich das tiefste Wesen. — Das fällt in der zweiten Periode fort: an die Stelle „eigner" Musik tritt das „Motiv". Die Sprache ist einheitlich geworden, nicht kündet die Musik an sich und aus sich das Wesen der Gestalten, sondern ein musikalischer Einfall, der unendlich gewandelt wird, hat diese Aufgabe. Nietzsche im „Fall Wagner" sagt einmal von Wagners Stil: „Es ist Anarchie der Atome, Disgregation des Willens . . . das Leben, die gleiche Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens sind in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest ist arm an Leben. — Das Ganze . . . zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt." Mit andern Worten: die Musik der zweiten Periode ist „unorganisch", uneinheitlich. Neben und über sie tritt der reflektierende Wille.

Oder anders ausgedrückt: die erste Gruppe ist die musikalische, wo wirklich Musik und Drama eine wesentliche Einheit bilden, weil auch die Musik aus der Grundstimmung des Ganzen organisch erwächst, wo jede Gestalt, um es nochmals zu betonen, ihre wesenseigene musikalische Seele hat und Sprache. Die zweite Gruppe ist die des „Kunst"werkes. Nicht von innen erwächst die musikalische Seele der Gestalten, sondern sie wird gemacht durch den überragenden Willen. So stehen sich die beiden Schaffensperioden — ich möchte sie die naive und reflektierte nennen — Wagners schroff gegenüber. Jede in sich abgeschlossen und einheitlich — hier durch „Musik", dort durch den schaffenden Willen — und doch beide einander innerlich verwandt, als Kinder desselben Vaters. Tristan und Meistersinger sind gewissermaßen die Brücke, die in riesigem Bogen vom Land der Jugend ins Land der Reife führt.

Man hat nun wohl die beiden eben besprochenen Gruppen schon oft gesehen, aber immer die erste Gruppe als Vorstufe zur zweiten aufgefaßt und ihr damit die Selbständigkeit genommen. Es wäre eine verlockende Aufgabe — die freilich den Rahmen dieses Aufsatzes weit übersteigen würde —, einmal die musikalische Einheit dieser Perioden zu erweisen und dann die beiden Stile zu vergleichen. Hier soll nur der Versuch gemacht werden, die Stellung der Feen in dieser Gruppe zu erläutern, also kurz auf die musikalische Verwandtschaft mit den andern Werken dieser Periode hinzuweisen. Nach dem eben Ausgeführten hieße das also: zu zeigen, wie in den Feen — ähnlich in den verwandten Werken — dieselbe (verwandte) dramatische Grundstimmung denselben dramatischen Ausdruck hervorbringt. Was also Wolzogen in seinen Parallelen für das Werk Wagners (das aber auch für ihn bei Rienzi beginnt) versucht, soll hier auf die Feen angewandt werden.

Am einfachsten wird sich dies erreichen lassen, wenn wir dem Gang der Feen Akt für Akt folgen, da ergibt sich dramatischer und musikalischer Aufbau in eins. Für die Leser, denen die Feen unbekannt sind, folge hier in knappem Auszuge Wagners Inhaltsangabe[1] aus seinen Erinnerungen:

Der Prinz Arindal wird von einer Fee Ada geliebt, welche ihn, seinem Reiche entrückt, in ihrem Zauberlande festhielt, bis er von seinen Getreuen aufgesucht und endlich gefunden ward, um durch die Kunde von dem Verfall seines Landes, welches bis auf die Hauptstadt in Feindeshand geraten war, zur Rückkehr vermocht zu werden. Die liebende Fee sendet ihn selbst in die Heimat zurück, da sie durch einen Schicksalsspruch genötigt ist, dem Geliebten die härtesten Proben aufzuerlegen, durch deren siegreiche Bestehung allein er ihr die Möglichkeit zu bereiten hat, aus der unsterblichen Feennatur auszuscheiden, um als liebendes Weib das Los der Sterblichen teilen zu können (Akt I). Dem bereits durch die Wiederkehr in sein zerrüttetes Land entmutigten Königssohne erscheint in der Stunde der größten Bedrängnis die Gattin, um durch Handlungen der unbegreiflichsten Grausamkeit seinen Glauben an sie absichtlich zu erschüttern. Unter dem Zusammenwirken aller Schrecken gerät Arindal in den Wahn, bisher von einer bösen Zauberin verführt zu sein, und sucht der verderblichen Macht dieses Zaubers durch Ausstoßung seines Fluches über Ada sich zu entziehen. Wütend vor Schmerz stürzt die unglückliche Fee zusammen und enthüllt nun dem ewig Verlorenen ihr gemeinsames Schicksal, daß sie zur Strafe für den dem Feenspruch gebotenen Trotz verurteilt sei, ewig in einen Stein verwandelt zu werden. (Man beachte die Aehnlichkeit mit der Frau ohne Schatten.) Sofort bewährt sich, daß alle durch die Fee heraufbeschworenen Schrecknisse nur Täuschung waren: Sieg über die Feinde, Blühen und Gedeihen des Reiches stellt sich in zauberischer Schnelligkeit ein; nur Ada wird von den Vollzieherinnen des Schicksalsspruches davongeführt, und Arindal bleibt in vollem Wahnsinn zurück (Akt II). Diese Leiden des Wahnsinnes genügen jedoch den grausamen Vollstreckerinnen des Feenspruches nicht: um seine gänzliche Vernichtung zu erlangen, erscheinen sie dem büßenden Frevler und fordern ihn auf zum Weg in die Unterwelt mit dem heuchlerischen Vorgeben, ihm die Mittel zu Adas Entzauberung zeigen zu wollen. Wirklich erreicht diese feindlich gemeinte Kunde, daß Arindals Wahnsinn sich zu erhabenster Begeisterung wendet; ein dem Königshause treuer Zauberer hat ihn außerdem mit Wunderwaffen und Werkzeugen ausgerüstet, mit denen er nun den verräterischen Feen folgt. (Die Aehnlichkeit mit dem zweiten Teil der Zauberflöte liegt auf der Hand.) Diese geraten in Staunen und Entsetzen, als sie Arindal einen Kampf nach dem andern mit den Ungeheuern der Unterwelt bestehen sehen; nur als sie ihn zu der Gruft geleitet haben, in welcher sie auf einen menschlich gestalteten Stein deuten, fassen sie Mut, den kühnen Eindringling erliegen zu sehen: denn diesen Stein, welcher Ada selbst berge, habe er zu entzaubern, wenn er nicht selbst gleich ihr auf ewig in gleicher Weise verwandelt sein solle. Arindal, der bisher Schwert und Schild, die Geschenke des befreundeten Zauberers (Groma) gebraucht, bedient sich nun des zuvor ihm unverständlichen Werkzeuges, der ebenfalls ihm mitgegebenen Leyer, zu deren Klang er seine Klagen um die verzauberte Geliebte, seine Reue und seine übermächtige Sehnsucht ausströmen läßt. Diesem Zauber erweicht sich der Stein; die Geliebte ist erlöst, die Pracht der Feenwelt tut sich auf und dem gewaltigen Sterblichen wird eröffnet, daß Ada durch seinen früheren Wankelmut zwar das Recht, der Unsterbl'chkeit zu entsagen, verloren habe, dagegen aber dem, allerhöchsten Zaubers mächtigen Geliebten das Reich der Feen selbst zu seinem ewigen Wohnsitze offen stehe.

Soweit Wagners Inhaltsangabe. Also eine fantastisch-romantische Märchenoper. Kein Wunder, daß der Leipziger Regisseur sie in die Märchenwelt des fernen Ostens verlegen und orientalisch kostümieren wollte. Darüber war Wagner erstaunt, da „ich durch die Wahl meiner Namen genau den nordischen! Charakter des Stückes bezeichnet zu haben glaubte". Und kurz vorher deutet er in seinen Erinnerungen an: „In gleichem (d. h. Marschnerischen) Style führte ich denn auch im Laufe dieses Jahres (1833) die Musik zu meinen Feen aus." Aehnlich äußert sich Wagner auch in den „Mitteilungen an meine Freunde", nur daß hier noch neben Marschner Beethoven und Weber genannt werden. Einen hat Wagner nicht genannt, der gerade für die Feen besonders bedeutsam wurde: Mendelssohn. Die ganze „Feen"-Musik in ihrem lichten E dur ist ohne Mendelssohn kaum denkbar.

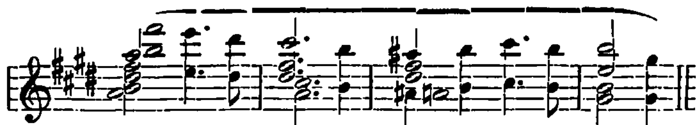
Gleich die Ouvertüre steht in E dur, der „Feen-Tonart". Sie besteht aus den Hauptmotiven der Oper, von denen namentlich folgendes:



den Keim für den ganzen dramatischen Aufbau der Ouvertüre bildet. Schon Krienitz, der sonst in seiner Analyse getreulich Glasenapp folgt, weist auf die Aehnlichkeit mit der Faust-Ouvertüre hin. Die anderen Themen der Ouvertüre kehren im Drama selbst wieder und erschließen ihren Sinn erst im Verlauf der Handlung. Nur auf ein Thema sei hingewiesen, das ein Hauptthema der ganzen Periode ist. Es hat in der Ouvertüre folgende Gestalt:



[1] Gedruckt (aber nicht genau und vollständig; z. B. fehlen die Schlußworte Arindals im III. Akte) sind die Feen in Kapp: Der junge Wagner.



Auch seine eigentliche Bedeutung ergibt sich erst später.

Die Introduktion führt die Stimmung der Ouvertüre noch breiter aus. Es ist wirkliche Feen„stimmung" in diesem Teile, der aus dem Hornmotiv



herauswächst. Nur verstehe man den Ausdruck „Motiv" nicht falsch; es hat mit dem Motiv der späteren Werke der zweiten Periode nichts zu tun; es ist hier der Keim, aus dem heraus sich die Szene — wieder in E dur — entfaltet. Die Tonart ist hier das Wesentliche, Charakterisierende, nicht — wie später — das Motiv. So, wie etwa Mozart im Giovanni Meister darin ist, nur durch die „Tonart" die Grundstimmung einer Szene adäquat wiederzugeben, ohne Hilfe von „Motiven". Gerade diese erste Szene zeigt das, was ich oben das „Musizieren" dieser Periode nannte, schon ganz deutlich. Das folgende Rezitativ zwischen Jemina und Farzana (übrigens keine nordischen Namen) ist musikalisch bedeutungslos.

In der folgenden Szene mit Rezitativ zwischen Gernot, Morald und Gunther, die im ganzen ziemlich farblos ist, hebt sich eine Stelle wesentlich ab; es sind die Worte Gernots: Bis eine Stimme wir vernahmen, die mit entzückend holdem Klang den Prinzen mächtig nach sich zog. Da erklingen Akkordfolgen, die vertieft im Holländer wieder auftauchen:



zuerst am Schluß der Ouvertüre. Wie dort Ada Arindal nach sich zieht, so hier Senta den Holländer. Aus derselben seelischen Grundstimmung erwächst derselbe musikalische Ausdruck. Wieder ein Zeichen dafür, wie in dieser Periode die inneren Gesetze der Musik für Wagner das Wesentliche sind.

Mit dem Auftreten Arindals wird die Musik hochdramatisch. Klagende Hornrufe (Ada) leiten die Szene ein; dann taucht plötzlich folgendes Motiv auf:



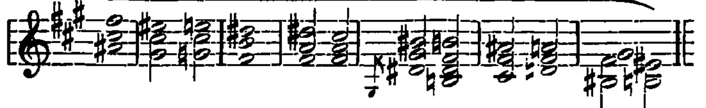






das im Allegro agitato abwärts steigt in Streichern, Flöten und Klarinetten. Ein Blick auf die beiden Beispiele zeigt ihre innere Verwandtschaft. Sie ist erwachsen aus derselben Situation; wie dort Siegmund und Sieglinde in hastiger, verzweifelter Flucht in der Ferne vor Brünhildens Augen auftauchen, so ist hier Arindal in verzweifeltem, hastigem Suchen nach Ada. Die Fäden, die sich von hier zur Walküre spinnen, sind nicht äußerlich: ist doch die Walküre das „musikalischste" Werk der zweiten Periode Wagners. — Die eigentliche Arie des Arindal in c moll zeigt den „deutschen", von Weber und Beethoven beeinflußten Stil. Schon Krienitz weist auf die Verwandtschaft mit der Arie des Max im Freischütz hin; hier wie dort kleidet die Verzweiflung um die verlorene Geliebte sich in denselben musikalischen Ausdruck; das rein musikalische, unreflektierte Schaffen beherrscht die Szene. Der Schluß der Arie: „O ende meine Qual und nimm mich auf zu dir" ringt sich vom düsteren c moll durch zum tröstenden C dur — genau wie die Arie des Holländers: „Wie oft in Meeres tiefsten Schlund". Wieder drängen hier verwandte Seelenstimmungen zu innerlich verwandtem musikalischen Ausdruck. Die inneren Gesetze der reinen Musik — unabhängig von aller Motivtechnik — erweisen sich auch hier als wirksam. Die Musik schafft sich ihren den Seelenstimmungen adäquaten Ausdruck eben selbst — vorausgesetzt, daß ein Musiker und kein bloßer Könner sie schafft. Das folgende Rezitativ und Romanze Gernots: „War einst 'ne böse Hexe wohl" ist musikalisch unbedeutend, obwohl das Motiv, auf dem sich das Lied aufbaut, von Wagner (ähnlich wie etwa Weber in der Wolfsschluchtszene den Spottchor verwendet) später an entscheidender Stelle noch einmal verwandt wird. Es zum Leitmotiv machen wollen, wie Krienitz es tut, halte ich für übertrieben; vor allem steht es im Widerspruch zum Wesen dieser Musik, die, wie schon oft betont, ganz unreflektiert und reine Musik ist. — Nur eine Stelle sei hervorgehoben, die wieder zeigt, wie eng verwandt die Werke der ersten Periode sind, eben weil sie in erster Linie musikalisch sind: es ist die Stelle vor Beginn der Romanze, als Arindal erschöpft auf einen Felsblock sinkt:





Es ist das widerstandslose seelische Ermatten, das sich in diesen Tonfolgen ausdrückt, und wieder leiten innere Zusammenhänge (auf die Wolzogen einmal hinwies) zur Walküre. —

Das folgende Quartett ist konventionell, die Musik erzwungen; nur im Nachspiel erhebt sich (wie sonst noch öfter in den Feen) die Musik zu ausdrucksvoller Schönheit. Klarinette, Horn und schließlich Bratsche singen eine wehmütige Melodie, die aus der Klage Arindals: „Von ihr, von ihr muß ich für ewig scheiden" erwächst. Sie löst hellere und freundlichere Klänge ab:

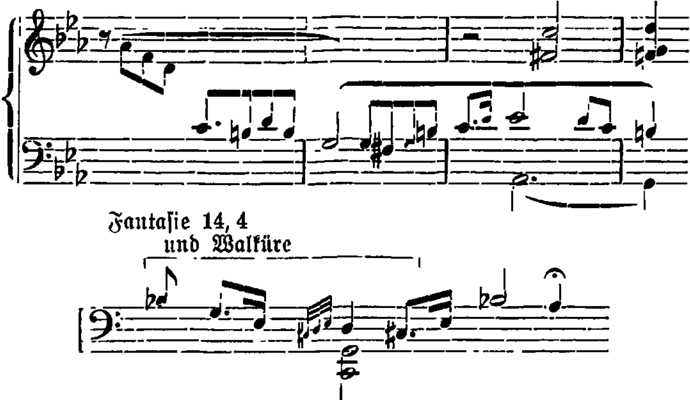






die lohengrinähnlich anmuten.

Das Finale des ersten Aktes ist in seinem ersten Teile hochbedeutsam: Musik und seelisches Geschehen bilden eine innere Einheit. Die tiefe Resignation Arindals zeichnet folgendes Motiv, das erst die Oboe, dann das Cello bringt:



Hier taucht zuerst ein früheres Werk Wagners auf: seine Fantasie in fis moll, die wir später, im Finale des zweiten Aktes vor allem, noch so oft wiederfinden werden. Und wieder gehen die Fäden von hier zur Walküre herüber. — Arindal entschlummert, und ein Schwelgen der Musik in E dur (wie etwa später bei dem Nur-Musiker Bruckner) beginnt: Ada erscheint und beklagt in einer — an Mozart und Weber erinnernden — Kavatine ihr herbes Los. Wieder ist die Tonart a moll das eigentliche Charakteristische. — Das folgende Duett Ada-Arindal (musikalisch aus dem Motiv der Fantasie genommen) steht nicht auf der Höhe des Vorigen; das vollentwickelte Fantasie-Motiv schließt diesen Teil ab. — Arindals Gefährten kommen, ihn in die Heimat zu bringen; die Feen, um Ada zur Feenkönigin zu krönen. Der Marsch (C dur), der ihr Auftreten begleitet, ist innerlich einer Stelle des ersten Satzes der C dur-Symphonie verwandt. Ada trennt sich von dem Geliebten und fordert den Schwur, nie sie zu verfluchen:



„Was du auch morgen sehen magst, was dir für Unheil auch begegne, was dich für Schrecken auch bedrohen, o Arindal, o Arindal, laß nimmer dich verleiten, mich, deine Gattin, zu verfluchen." Und im Lohengrin: „Elsa, soll ich dein Gatte heißen, soll Land und Leute ich schirmen dir, soll nichts mich wieder von dir reißen, mußt eines du geloben mir." Dieselben nach oben drängenden Akkordfolgen; derselbe musikalische Ausdruck also für die dramatisch fast identischen Situationen. Ueberhaupt besteht eine starke innere Verwandtschaft zwischen Feen und Lohengrin (oben war bereits kurz darauf hingewiesen), da sie teilweise von denselben dramatischen Voraussetzungen ausgehen. Die Musik ist hier, von innen heraus erwachsen, deshalb innerlich verwandt. Arindal schwört (wie Elsa), und geheimnisvoll deutet die Musik künftiges Unheil an (Solistenensemble), ein rauschendes Allegro endet den ersten Akt.

Vorspiel und Introduktion des zweiten Aktes sind in d moll und stark von Beethovens Sonate Op. 31 Nr. 2 in d moll, deren eines Thema nachher im Finale wörtlich wiederkehrt (siehe unten), beeinflußt. Der Klagechor schildert in düsteren Farben die trostlose Lage in Arindals Reich. Die folgende Arie Loras in f moll ist wieder Lohengrin innerlich verwandt:





Wie hier Lora nach Bruder und Schwester, sehnt sich dort Elsa nach dem Geliebten. Wieder erwächst derselbe musikalische Ausdruck aus denselben seelischen Voraussetzungen. Ein Bote bringt die Kunde von Arindals Heimkehr, und in hellem C dur gibt Lora ihrer Freude Ausdruck. Im folgenden Terzett Lora-Arindal-Morald tritt folgende Figur von den Worten Arindals: „O hemmet dieses Jubels Toben" düster mahnend in den allgemeinen Jubel:



Es stammt aus der oben bereits angeführten Fantasie, die von hier ab immer steigende Bedeutung für die Feen gewinnt. In immer neuen Formen taucht es im Allegro con brio auf und gibt ihm einen düster-unheimlichen Hintergrund. In dem breiten (für die Feen so bezeichnenden) Nachspiel gewinnt das Motiv die Herrschaft und schließt das Terzett düster ab. Das folgende Rezitativ und Duett Drolla-Gernot sind heiter und in lichten Farben, aber musikalisch nicht allzu bedeutend.

Alles ändert sich mit dem Auftreten Adas. Der tragischen Grundstimmung entspricht sofort die Musik, die wieder — namentlich im Allegro di molto e agitato (Ich häufe selbst die Schrecken an) — aus einem Rezitativ der Fantasie herausgewachsen ist. Im Mittelsatz (Larghetto) taucht wieder die Feentonart (E dur) auf. Wieder beginnt das Schwellen in E- und Cis dur. — Durch wilde Zweifel ringt sie sich durch zu heldenhaftem Entschluß: da setzt die bereits in der Ouvertüre hervorgehobene jubelnde Melodie, die gerade für alle Werke der ersten Periode (und in der Walküre) bezeichnend ist:



Es ist, wie schon Wolzogen bemerkt, ein Gipfel des Empfindungslebens. Diese Melodie kehrt als einigendes musikalisches Band wieder im Rienzi (II. Akt), Holländer („Was ist's, das mächtig in mir lebet"), Tannhäuser („Ha, nun erkenne ich sie wieder") und Lohengrin wieder. Eine der Grundklammern, die innerlich die Werke dieser Gruppe zusammenhält. — Jubelnd schließt es die Szene ab.

Das Finale beginnt. In seiner ganzen Anlage ist es Mittel- und Höhepunkt des Werkes; im dramatischen Aufbau durch die

Kerkerszene in Beethovens Fidelio stark beeinflußt. Die wilde, kriegerische Musik der 1. Szene leitet das Finale ein. Die Anlehnung an Beethoven geht so weit, daß die Musik von den Worten Loras: „Wie Bruder, du vermöchtest es, dem heil'gen Kampfe dich zu entziehen" das Seitenthema des ersten Satzes von Beethovens d moll-Sonate Op. 31, 2 in rhythmisch kaum veränderter Gestalt aufnimmt:



Op. 31, 2 Takt 41 ff.

usw.

Es beherrscht bis zum Auftreten von Arindals Kindern die Szene. Mit dem Andantino quasi Allegretto tauchen wieder Erinnerungen an den ersten Satz der C dur-Symphonie auf. Hier wie dort herrscht dieselbe anmutig-heitere Grundstimmung. — Dann beginnen die Versuchungen Arindals. Mit den Worten: „Welch neues Unheil stürmt auf uns und droht uns mit Untergang" treten die Hauptthemen der Fantasie:

Feen 237

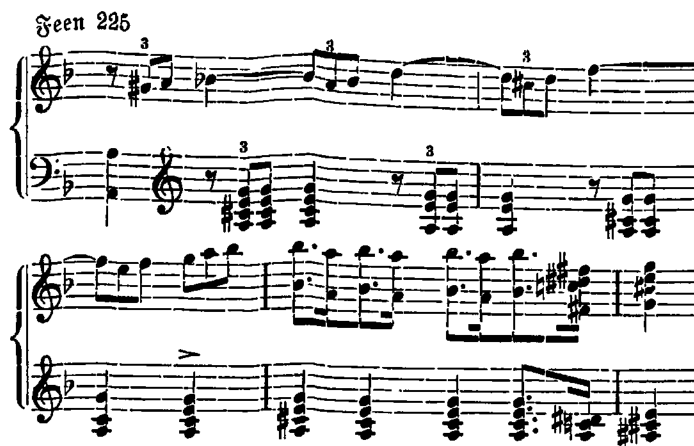


Fantasie 8, 3



ff auf, um von hier an das ganze Finale zu beherrschen (237—239 des Klav.-Ausz. stimmen wörtlich mit Fantasie S. 8 ff. überein). Es ist wild bewegte Musik, die sichtlich von der bereits erwähnten d moll-Sonate beeinflußt ist. Gerade hier zeigt sich ein interessanter Einblick in das Werden der Feen: von der d moll-Sonate über die Fantasie her gestaltet sich der Hauptsatz des Finales. Sein Taufpate ist Beethoven, mit dem sich ja gerade der junge Wagner (seine Vorliebe für die Neunte) so intensiv beschäftigte. — Mit den Worten: „Zu Trümmern stürze alles hin, der Beste ist gefallen, taucht das Motiv in aller Wucht unisono auf. Die Katastrophe naht. Drohend taucht die Erinnerung an die Hexe Dilnovaz auf (wie vor Elsa das Frageverbot im 3. Akt); zu spät: Arindal verflucht Ada. Der Höhepunkt des Finales ist erreicht! Dramatisch ist die Steigerung packend und fortreißend. Das Vorbild der Kerkerszene (töt' erst sein Weib!) ist erreicht. Wieder tauchen im più agitato (Klav.-Ausz. 254) Ansätze von Themen der Fantasie auf:

Feen 225



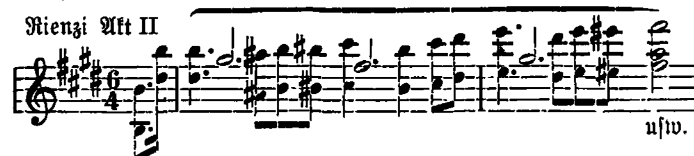
Ein rauschender Triumphgesang (der auf Rienzi vor allem hinweist) schließt den Akt ab.

Der dritte Akt der Feen beginnt mit einem Siegesreigen, dessen Hauptmelodie:

Feen 279



Rienzi Akt II



sich im Siegesreigen des Rienzi im II. Akt wörtlich wiederfindet. In — ich möchte sagen in veredelter und vertiefter Form erscheint er dann im II. Akt des Tannhäuser; ähnliche Stimmungen tauchen auch im Lohengrin auf. Die Aehnlichkeit ergibt sich aus der äußeren Situation von selbst: es ist Festmusik. — Das a cappella-Ensemble (Gebet für Arindals Genesung vom Wahnsinn) ist wieder reine Musik und mutet fast wie eine Vorahnung des Meistersängerquintetts an.

Jäh wird die weihevolle Stimmung unterbrochen: Arindal in seinem Wahnsinn tritt auf. Wilde Hornrufe und aufsteigende Bewegung in den Bässen bereiten sein Kommen vor. Wildeste Verzweiflung hat diese Töne geboren, und so führen die Fäden herüber zu der Schlußszene des Holländer:

Feen 296



Holländer 211



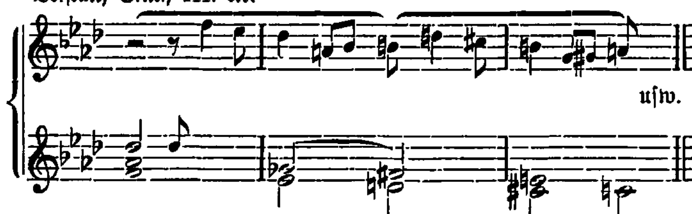
„in See, in See für ew'ge Zeiten, Um deine Treue ist getan, um deine Treue, um mein Heil." Wildeste Verzweiflung schafft sich hier denselben musikalischen Ausdruck nach den innerlich wirksamen musikalischen Gesetzen. — Die Stimmung beruhigt sich; mit den Worten: „O seht, das Tier kann weinen" taucht wieder ein neues Motiv der Fantasie auf:





Es beherrscht die ganze Szene bis zum Adagio („Ich seh' den Himmel dort sich öffnen"). Wie eine leise Vorahnung des Tristan klingt das einleitende Thema:

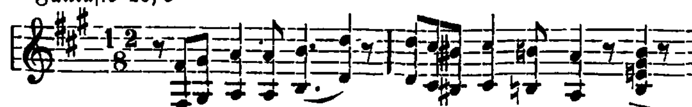




vor Arindals Augen erscheint Ada, wie vor dem todwunden Tristan Isolde mild verklärt erscheint. Daher wohl die seelische Verwandtschaft der beiden Themen. Das Traumbild (bezeichnenderweise in E dur, der romantischen Lieblingstonart der Feen) versinkt, Arindal ersehnt den Tod. Wieder taucht ein Thema der Fantasie auf:







Baß wie eben bei den Feen



das bereits im zweiten Akt erschien, nur ist es hier, genau wie in der Fantasie, erweitert und versöhnender gestimmt. Unter dem leisen Verklingen des Motives erscheint dem Entschlummerten Ada, um seine Erlösung zu erflehen. Der Zauberer Groma (musikalisch in manchem eine Vorahnung des Landgrafen) verheißt Hilfe und Sieg.

Das folgende Rezitativ und Terzett (Jemina-Farzana-Arindal) sind musikalisch konventionell und bedeutungslos.

Das Finale — von Glucks Orpheus, Mozarts Zauberflöte bedeutsam beeinflußt — beginnt mit schauerlich ernsten Posaunenklängen. Mit Gromas Schild und Schwert besiegt Arindal die Erdgeister und ehernen Männer. Die Klänge der Siegesmusik der Einleitung des Aktes erklingen wieder in leicht veränderter Form. Arindal steht im Heiligtum, vor ihm der Stein, in den Ada verwandelt ist. In sehnsüchtig-klagenden Tönen gelingt das Wunder: unter mächtig emporrauschenden E dur-Akkorden gewinnt der Stein Leben, und Ada liegt dem überseligen Helden im Arme. Der ganze Schluß ist jetzt ein seliges Schwelgen in E dur. Hier ist Wagner ganz und gar Musiker (wie etwa Bruckner in seiner E dur-Symphonie). Wieder taucht der Friedenschor (wohl neben dem Gebet das wertvollste Gut des Rienzi) auf. In immer neuen Tonwogen erglänzt die Feentonart, und in rauschenden E dur-Klängen schließt die Oper ab.

Wir sind am Ende. Es sollte mich freuen, wenn die vorliegenden Zeilen ihren Hauptzweck erreicht hätten, die eigenartig-überleitende Stellung der Feen im Kunstwerk Richard Wagners darzutun. Zwischen den eigentlichen Jugendwerken (den Klaviersachen, Symphonien, der Hochzeit) und den Hauptwerken der ersten Periode bilden sie die Brücke. Wie ein roter Faden durchziehen die Themen der Klavierfantasie das Werk und gestalten seine Höhepunkte. Und ist es auch Beethoven, dessen Riesengestalt hinter diesen Themen ragend auftaucht, so beginnt doch das eigene, wesenhaft Neue sich zu regen; über sich hinaus weisen die Feen in die Zukunft. Als gewaltiges Portal stehen sie vor den Werken der ersten Periode. Keine Kluft, keine Wesensverschiedenheit besteht zwischen ihnen und jenen. Sie alle sind herausgeboren aus dem Urgrunde der Musik, sie alle sind in erster Linie Musik, erwachsen aus der Musik — und den ihr wesenseigenen Gesetzen. Und darum innerlich verwandt. Hier ist keine Spur von Reflektion, die in den Werken der zweiten Periode (auch wenn Wagner [Ges. Schr. IV, 328] das Gegenteil behauptet) die Musik aus ihrer Herrscherstellung verdrängt und zu einem Faktor neben anderen macht, hier herrscht, um es noch einmal zu wiederholen, die reine Musik.

Tonartschlüssel.

Von A. Beutter.

Hugo Riemann definiert Schlüssel als „Zeichen, durch welche Angaben relativer Tonhöhe in solche absoluter verwandelt werden" (Studien zur Geschichte der Notenschrift S. 170). Dieser Begriff bildet denn auch die stillschweigende selbstverständliche Voraussetzung bei fast allen den zahllosen Vorschlägen zur Schlüsselreform, von Johannes Caramuel de Lobkowitz, der schon 1644 die Behauptung aufgestellt hat, daß ein einziger Schlüssel genüge, bis auf Hermann Stephani und Artur v. Oettingen. Es scheint wenig bekannt zu sein, daß es auch eine andere Art von Schlüsseln gibt, die gerade die umgekehrte Bedeutung haben: Angaben absoluter Tonhöhe in solche relativer zu verwandeln. Auch in Johannes Wolfs zweibändiger „Notationskunde", in dem deutscher Gelehrtenfleiß einen ungeheuer reichhaltigen Stoff verarbeitet hat, sucht man vergebens ein Kapitel über diese Art von Schlüsseln. Man muß sich, was das Werk darüber bietet, an ganz verschiedenen Stellen, oft an Orten, wo man es gar

nicht vermutet, zusammensuchen: auch ein Symptom von der Diktatur der Instrumentalmusik in unserem Musikbetrieb und unserer ganzen musikalischen Vorstellungswelt — kein Geringerer als Hermann Kretzschmar hat von den Instrumenten gesagt, aus Heloten seien sie Tyrannen geworden. Es läßt sich nämlich nachweisen, daß für die Ausgestaltung der Notenschrift je länger je mehr die Bedürfnisse des Spielers maßgebend geworden sind unter Hintansetzung derjenigen des Sängers. Und da für den Spieler die absolute Bedeutung der Note die Hauptsache ist, so geht der Zug der Entwicklung dahin, das Erkennen der absoluten Tonhöhenbedeutung möglichst zu erleichtern — das ist ja auch der Zweck aller neueren Schlüsselreformvorschläge —, mochten dadurch auch die relativen, d. h. die Tonartverhältnisse undurchsichtig und das Verständnis der Notenschrift dem Sänger, für den diese weit wichtiger sind als jene, erschwert werden. Die ganze gegenwärtige Behandlung der Schlüsselfrage ist rein instrumental orientiert. Diese einseitige Einstellung des Blicks kann auch der geschichtlichen Betrachtung nicht förderlich sein; sie wird ihr um so gefährlicher, je unbewußter sie ist. Es ist zu befürchten, daß gar manches übersehen wird nur darum, weil es für die Entwicklung der Instrumentalmusik nichts bedeutet, daß anderes mißverstanden, in ein schiefes Licht gerückt und ungerecht beurteilt wird, weil es vom Standpunkt des Spielers aus sinnlos, ja zweckwidrig und störend erscheint, während es dem Sänger wichtig und wertvoll ist: je nach dem Standpunkt, den der Betrachter einnimmt, wird dem einen als Rückschritt erscheinen, was dem andern Fortschritt zu sein dünkt, und umgekehrt. Und der dabei ins Hintertreffen gerät, ist natürlich der Sänger. Von den beiden ältesten uns bekannten griechischen Notationen ist bezeichnenderweise die eine eine Instrumental-, die andere eine Gesangstonschrift. Dieser Gegensatz zieht sich durch die ganze Geschichte der Notenschrift hindurch bis auf die allerneueste Zeit, und es wäre eine lohnende Aufgabe für einen Musikhistoriker, einmal zu untersuchen, wie instrumentale und vokale Beweggründe bei ihrem Ausbau wirksam gewesen sind und wie in ihrer jeweiligen Gestalt sich das Stärkeverhältnis beider spiegelt.

Die folgenden Zeilen wollen das Gesagte nur an einem kleinen Ausschnitt aus der Geschichte der Notenschrift illustrieren, an den Tonartschlüsseln. Ich frage: wer weiß etwas davon, daß es Schlüssel gibt, die nicht über die absolute, sondern über die relative Tonhöhe, über die Tonalität, Aufschluß geben?

In ihrer ältesten Gestalt, die sie durch Guido von Arezzo bekommen hat: Neumen mit roter und gelber Schlüssellinie, vereinigt die Notenschrift noch ungeschieden beides: sie stellt ebenso die relativen wie die absoluten Tonhöhen dar. Die farbigen Linien geben sowohl an, in welcher absoluten Tonhöhe der betreffende Ton zu singen ist (die rote Linie markiert f, die gelbe c), als auch, wo die Halbtonstufen liegen: nämlich eben unter der roten und der gelben Linie. Das ganze Tonsystem war ja auf der diatonischen Reihe aufgebaut und Transpositionen kannte man noch nicht. Ja man muß sagen, die farbigen Linien hatten mehr die letztere Funktion: Aufschluß über die Lage der Halbtöne zu geben, als die erstere: die absolute Tonhöhe festzulegen. Einen Stimmgabelton hatte man ja überhaupt noch nicht; die absolute Tonhöhe war großen Schwankungen unterworfen. Nach Riemann standen die Orgeln des 16. und 17. Jahrhunderts ungefähr einen ganzen Ton höher als unser Kammerton, der Kornetton, die Stimmung der Stadtpfeifer, sogar eine kleine Terz höher. Ellis redet von einer „fast unentwirrbaren Konfusion der Stimmungsverhältnisse in verschiedenen Ländern und Zeiten". „Die Aufzeichnung richtete sich nicht nach der Tonhöhe, sondern nach der Tonart" (Riemann).

Des weiteren gabelt sich die Entwicklung in zwei Aeste, von denen aber der eine allmählich sozusagen allen Saft an sich zieht, während der andere je länger je mehr ein kümmerliches Dasein fristet; nennen wir sie kurzweg etwas plerophorisch den absoluten und den relativen Ast. Einerseits die Entwicklung zur Instrumentaltonschrift unter Hintansetzung der Bedürfnisse des Sängers: die Notenschrift wird vorwiegend, ja ausschließlich „verkappte Buchstabenschrift"; mit dem Aufkommen der Transpositionen (der musica ficta) geben die Schlüssel nur noch Aufschluß über die absolute Tonhöhe, nicht mehr über die Lage der Halbtöne. Die Entwicklung gipfelt in der Forderung des Einheitsschlüssels, in der Alleinherrschaft der gegen die Tonalität indifferenten Buchstabennamen und in der geringschätzigen Beurteilung der Stufennamen (Ziffern, Solmisationssilben u. dergl.) — als wäre die Bezeichnung eines Tones nach seiner absoluten Höhe (der Buchstabe) an und für sich gleichsam vornehmer und künstlerischer als seine Bezeichnung nach seinem Verhältnis zur Tonika. Auf der anderen Seite aber finden wir immer wieder schüchterne Versuche, den Bedürfnissen des Sängers und den Anforderungen, die er an die Notenschrift zu stellen hat, gerecht zu werden. Es wäre für einen Musikforscher eine dankbare Aufgabe, diesem bisher so stiefmütterlich bedachten Zweig der Entwicklung besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Ich zweifle nicht, daß der darauf erst einmal eingestellte Blick manche bedeutsame Entdeckung machen würde. Wolfs Notationskunde gibt nur karge Ausbeute an einschlägigem Stoff.

Das früheste Beispiel dessen, was ich Tonartschlüssel nennen möchte, scheint in einer Tonschrift vorzuliegen, die sich in den dem Abt Rudolf von St. Trond (um 1100 n. Chr.) zugeschriebenen Quaestiones in musica findet und deren Eigentümlichkeit darin besteht, daß aus der Verbindung der Neumen mit einer farbigen Linie gleich auf die Tonart geschlossen werden kann. „Für dorische Melodien ist diese Linie rot, für phrygische grün, für lydische gelb, für mixolydische purpurn. In Haupttonarten fixiert die Linie die Lage der Terz über der Finalis, in Nebentonarten die Finalis selbst." (Joh. Wolf a. a. O. I 139.) Wolf bemerkt dazu: „Der Gedanke, die Tonarten durch verschiedene Farben zum Ausdruck zu bringen, war nicht ganz neu. Schon der Verfasser der ‚Musica enchiriadis' (10. Jahrh.) rät, bei der Transposition einer Alleluja-Melodie um mehrere Stufen die verschiedenen Melodiegestaltungen durch verschiedene Farben auszuzeichnen."

Mit voller Klarheit und nicht zu überbietender Schärfe, in bewußtem Gegensatz gegen die herrschende Strömung hat der französische Priester Elias Salomonis um 1274 die Vorzeichnung eines für den jeweiligen Kirchenton charakteristischen Schlüssels gefordert, den er regula nennt. Wer am Anfang der Linien einen anderen Schlüssel setze als die regula, cujus toni fuerit cantus qui notatur, der sei ein tergiversator veritatis, tacens vera, exprimens falsa, ponens pro veris clavibus musifollas. Die Schlüssel des Elias Salomonis sollten also den Sänger nicht allein über die Tonhöhe, sondern zugleich über die Tonart (genauer: über das Tongeschlecht) ins klare setzen. Er hatte ganz klar und richtig erkannt, daß für den Sänger die Erkenntnis der Tonartverhältnisse wichtiger sei als die Erkenntnis der absoluten Tonhöhenbedeutung. „Allein so verständig dieser Vorschlag auch war und wie dringlich er ihn selbst empfahl, er hat keinen Anklang gefunden," bemerkt Riemann dazu in seinen Studien zur Geschichte der Notenschrift.

Erst etwa zweihundert Jahre später begegnet uns wieder eine Art Tonartschlüssel. Es ist dies bei Johannes Okeghem, dem Lehrer von Josquin des Prés. In seiner berühmten Missa cujusvis toni hat er weder Vorzeichen noch Schlüssel (im gebräuchlichen Sinn) gesetzt, dafür aber durch ein rätselhaftes Zeichen angedeutet, wo in jeder der vier Stimmen die Finalis des beliebig zu wählenden Kirchentones ihren Sitz hat. Dieses Zeichen gibt also nicht über die absolute Tonhöhe Aufschluß, sondern über die Lage der Finalis, d. h. der Tonika, wobei es dem Ausführenden freigestellt bleibt, in welcher der vier authentischen Kirchentonarten er die Messe spielen will: je nachdem er sie als dorisch oder phrygisch oder lydisch oder mixolydisch auffaßt, wird er das Schlüsselzeichen als d, e, f oder g deuten, oder vielmehr als re, mi, fa oder sol, da ja das Unterscheidende der Kirchentöne nicht in der verschiedenen (absoluten) Höhenlage, sondern in verschiedener Ordnung der Halb- und Ganztöne besteht und man für die Ausführung der Messe, in welchem Kirchenton es auch sei, diejenige Tonlage wählen wird, die allen Stimmen bequem ist. Mutet diese Messe auch mehr wie eine geistreiche Spielerei, „eine Art Selbstironisierung der geheimniskrämerischen Notierungsweise des ausgehenden 15. Jahrhunderts" (H. Riemann) an, so ist doch der Grundgedanke —

durch den Schlüssel nicht die absolute Tonhöhe, sondern die Tonalität zu bezeichnen und die Wahl der Tonhöhe dem Ausführenden zu überlassen — durchaus gesund. Wenn er in damaliger Zeit nicht weiter verfolgt worden ist, so dürfte die einfache Erklärung darin liegen, daß damals das Transpositionswesen noch wenig entwickelt war. Soweit man ein Bedürfnis nach Transpositionen empfand, besaß man in den sogenannten Chiavette ein Mittel, sie ohne Aenderung der Vorzeichnung kenntlich zu machen.

Als eine Wiederaufnahme der Idee des Elias Salomonis erscheint der Vorschlag des Giovanni Battista Doni (1635), die Kirchentöne durch verschiedene Farben zu unterscheiden. Ob er von seinem Vorgänger Kenntnis gehabt hat? Es scheint nicht der Fall zu sein. Allem nach ist sein Vorschlag auch auf dem Papier stehen geblieben. Und dasselbe Schicksal scheint in neuerer Zeit der Abt Cornier gehabt zu haben (1856), der „zum Zwecke der klaren Erkenntnis der Tonbeziehungen rote und grüne Linien einführt". Die Beschreibung, die Wolf (Notationskunde II 385) von seiner Notierungsweise gibt, ist zu dürftig, als daß man ein klares Bild daraus bekäme, welcher Art die „Tonbeziehungen" sind, deren Erkenntnis dadurch erleichtert werden soll. Er schreibt: „Die grün ausgezogene Linie charakterisiert in C dur e, die rot ausgezogene f', die grün punktierte c', die rot punktierte h'. Punktierte Linien werden als tonale, ausgezogene als mediale bezeichnet. Bei Transposition erhalten die Linien den entsprechenden Platz." Die letztere Bemerkung scheint darauf hinzudeuten, daß es sich dabei um Klarlegung der tonalen Beziehungen, nicht der absoluten Tonhöhe, handelt, und so hätten diese farbigen Linien die Bedeutung eines Tonartschlüssels.

Einen eigenartigen, dem Verfasser der „Notationskunde" entgangenen Versuch, die Tonartverhältnisse in der Notenschrift klarzulegen, stellt die „Stufennote" dar, über die der Erfinder, Friedrich Mahlert (Jülich), im Korrespondenzblatt des Evang. Kirchengesangvereins 1910 Nr. 9 berichtet hat. Ihr Wesen besteht darin, daß der Notenkopf, statt der gebräuchlichen stets gleichbleibenden ovalen Form, entsprechend den Stufen der Tonleiter eine verschiedene Gestalt annimmt: für do quadratisch, für re ein Rechteck, mi Halbmond, fa Kreis, sol Rhombus, la Rhomboid, si Dreieck. Einen ganz ähnlichen Vorschlag hat schon 1845 der Amerikaner Jesse Bowman Aikin gemacht, um jedem Tone auch im Schriftbild seine eigene Physiognomie zu geben, die ihn ohne weiteres von jedem andern unterscheidet.

Wenn keiner dieser Vorschläge sich durchzusetzen vermocht hat, so darf daraus nicht geschlossen werden, daß eben offenbar kein Bedürfnis für eine Reform der Notenschrift in der Richtung auf Klarlegung der Tonartbeziehungen bestehe. Der Gegenbeweis liegt in der gewaltigen Verbreitung, die die Methode der Zifferisten und Solfeggisten gefunden hat, namentlich in England, wo man nicht bloß etwa einfache Volkslieder, sondern ganze Oratorien in der sogenannten Tonic-Sol-fa-Notation herausgegeben hat, z. B. Mendelssohns „Paulus", Händels „Messias", „Israel in Aegypten", „Judas Makkabäus", das Dettinger Te Deum, Haydns „Schöpfung" u. a. Ein solcher radikaler Bruch mit der geschichtlichen Entwicklung, der völlige Verzicht auf die Allerweltstonschrift und ihr Ersatz durch eine so sehr aller Anschaulichkeit entbehrende und unbehilfliche Tonbezeichnung, wie es die Ziffern oder die Solmisationsbuchstaben d r m f s l t sind, ist im Grunde nur zu begreifen als ein Verzweiflungsakt: man verzweifelte an der Möglichkeit, unsere Notenschrift so auszugestalten, daß sie dem musikalischen Laien über dasjenige Aufschluß gibt, was der Sänger unbedingt wissen muß, nämlich die tonalen Beziehungen. Zu solcher Verzweiflung liegt aber kein Grund vor. Die Vorzüge der Noten- und der Ziffernschrift, die Anschaulichkeit der ersteren, die Leichtverständlichkeit der letzteren und ihre klare Darstellung der Tonartbeziehungen lassen sich verbinden, wenn man in der Notenschrift die jeweilige Grundtonstelle und das Klanggeschlecht in augenfälliger Weise fortlaufend markiert, etwa in der Weise, wie es in dem neuen Notengesangbuch für die evangelische Kirche in Württemberg geschehen ist. So oder so: das Problem des Tonartschlüssels scheint mir unter allen Schlüsselreform-Problemen für den Sänger das wichtigste zu sein.

Eine bisher unbekannte Quelle eines Liedes aus Tiefland von d'Albert.

Von Prof. Dr. Alfred Reiff (Stuttgart).

Der dreibändige Cancionero musical popular español, den der mir befreundete 81jährige Felipe Pedrell (vergl. die Abhandlungen von mir zu seinem 80. Geburtstag 1921 im Februar- und 1. Märzheft der „Neuen Musik-Zeitung", im „Archiv für Musikwissenschaft" 1. Heft 1921, in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" 3. Jahrgang, 5. Heft 1921 u. m. a.), der Begründer der spanischen Nationaloper, noch als eines seiner bedeutenden Lebenswerke in den letzten Jahren zur Vollendung brachte und dessen deutsche Bearbeitung mir von demselben übertragen wurde, enthält im II. Band Seite 25 einen Eulalia-Gesang aus Katalonien, der in Tiefland Note für Note etwas variiert entnommen ist. Dieser ist zuerst von Don Manuel Milà y Fontanals in seinem Romancerillo veröffentlicht worden, den der spanische Textdichter von Tiefland D. A. Guimera (Uebersetzer Rudolf Lothar) vielleicht gekannt hat; dem ursprünglichen Eulalia-Gesang ist aber ein anderer Text: „Hüll' in die Mantille dich fester ein" unterlegt.

Milà y Fontanals findet in der neuesten Auflage des Riemannschen Musiklexikons noch keine Erwähnung, obwohl F. Pedrell der Mitarbeiter desselben betreffs Spanien war, und so mag erwähnt werden, daß dieser Milà außer dem Cancionero noch wertvolles Material über die spanischen Troubadours des XI.—XIII. Jahrhunderts veröffentlicht hat, deren umfangreiche Literatur in jeder Beziehung der provenzalischen gleichkommt, nach meiner Ueberzeugung aber weit wertvoller ist. Dem spanischen Philologen sind sie als solche längst bekannt, nicht wohl aber dem Musiker. Folgende Notenbeispiele werden das Gesagte deutlich zeigen.

1. Text aus Tiefland von A. Guimera (Rudolf Lothar), Musik von d'Albert. Klavierauszug S. 258 (Sebastiano):

Hüll' in die Man- til - le dich fe - ster ein, ver - birg den Kopf im Schlei - er. Fei - er. Dreh dich im

Nun tan - ze, Ge- lieb - te, nun tan - ze fein, mir — — zur

Takt der Me - lo - die und wieg dich in den Hüf-ten und

heb' das Knie. Nun tan - ze, Ge - lieb-te, nun tan - ze

fein, mir — — zur Fei - er.

2. Eulalia del Romancerillo de Don M. Milà y Fontanals:

Si fos o - cell - et — 'ni - ri - a vo-

1. 2.

lant. Si lant. A ca - sa La - ye - ta, a ca-sa La-

ye - ta, a ca-sa La - ye - ta 'ni - ri-a a par - la'.

3. Copla soldadesca aus Leon:

O wei - ne nicht, Kind-chen, o wei - ne ja
Auch mich ho - len sie mor - gen zum Kamp-fe mit

nicht, o wei - ne ja nicht.
fort, zum Kampf mit den Moh - - ren.

Der Text schließt ab mit der Zeile:

Weine nicht und schweig,
Und nimm diesen Blütenzweig.

Der Schluß lautet in der Melodie dagegen etwas anders. Es ist ein Soldaten-Coplet aus der Provinz Leon, die Pedrell von seinem Freund D. Julio Pujol Alonso mitgeteilt wurde:

No llo - res to-maeste ra-mo de flo - - res.

Es ist unschwer, die Melodie aus Tiefland als eine Verquickung der beiden spanischen Melodien, des Eulalia-Gesangs und der Copla soldadesca, auf den ersten Blick zu erkennen. Die Copla soldadesca ebenso ähnlich der Eulalia-Gesang ist in den ersten Teil der Tiefland-Melodie vollständig aufgenommen, wobei der Schluß in der Melodieführung verändert und um einen Takt verlängert wurde. Der zweite Teil der Tiefland-Melodie mit seinen acht ersten Takten entspricht dagegen dem ersten Teil der Eulalia-Melodie, die letzten sieben Takte der Tiefland-Melodie entsprechen sodann den vier Anfangstakten des zweiten Teils der Eulalia-Melodie (mit entsprechender Versetzung der Melodie), und der Schluß der Tiefland-Melodie deckt sich im Wesen hinwiederum mit dem Schluß der Copla soldadesca.

Musiker und ihre Not.

Paul Gerhardt.

Unter den heutigen Orgelmeistern, die nicht sowohl extensive, als vielmehr intensive Kunst geschaffen haben, die nicht sowohl aus Kombinationsfreudigkeit und schweifendem Unendlichkeitsdrang, sondern aus den Tiefen des Herzens quellende Musik von betont melodischem Ausdruck zu gestalten wissen, nimmt der heute 55 Jahre zählende Paul Gerhardt wohl den vordersten Platz ein. Die schöpferische Ader, die sehr früh sich geregt hatte, aber im Schulbetrieb der Leipziger Musikbildungsstätte und in den Jahren des Universitätsbesuchs wieder versiegt war, sprudelte erneut auf in dem Wirkungskreise, dem er am vergangenen 1. März ein Vierteljahrhundert lang seine Kraft geschenkt hat, an St. Marien zu Zwickau. So viele Widerwärtigkeiten ihm hier begegneten und so sehr zu beklagen sein mag, daß er seine Schwingen nicht über einem der Gipfel deutscher Musikkultur entfalten durfte, — für die Entwicklung seiner herben, zum Grübeln geneigten, grundehrlichen Persönlichkeit von einer nachschaffenden zur eigenschöpferischen war eine Mittelstadt doch vielleicht der rechte Platz. Bald pilgerten zu seinen historischen Orgelkonzerten, in denen er vorbildliche Vortragsfolgen aufstellte, verborgene Schätze ans Licht zog, aber auch als Erster in Sachsen 1900 für Reger Bahn brach, Musikfreunde von weither, um sich an seiner fabelhaft plastischen, ganz unreflektierten, warmblütigen Darstellung von Meisterwerken aus drei Jahrhunderten zu erbauen. Und in schmerzensreichem Ringen um ein künstlerisches Ideal verdichtete sich nun sein tiefstes Schauen und Sehnen immer beglückender in einer Reihe eigener Gebilde,

die in den Orgelwerken Op. 15 bis 18 ihre Höchstkurve erreicht, in dem achtstimmigen Chor „Ruhetal“, der „Abendmusik“ für kleines Orchester, der „Deutschen Passion“ für Chor, Soli und Orchester aber kaum mindere Werte birgt. Zumal das „Requiem für Blasorchester, Harfe und Orgel“ Op. 18 wird, wer es gar aufführen durfte, nie wieder vergessen. Die furchtbare Erschütterung des Weltenbrand-Erlebens, das Dahinsinken der Edelsten, das Ringen mit dem Unbegreiflichen hat hier Tiefen aufgebrochen, heilige Gluten emporlohen lassen, die diesem Meisterwerk immerdar einen Ehrenplatz unter den wenigen ganz großen Kunstwerken sichern werden, die der furchtbare Krieg erzeugte.

Und Paul Gerhardt? Seine Kirche hat ihn auf ein Drittel des Gehalts gesetzt; er begeht sein 25. Jubiläum als Geldzähler an einer Schlachthof-Bankdepositenkasse. Verhülle, Muse, dein Haupt! Hermann Stephani.

* * *

Karl Schadewitz.

Wenn ein Musiker vierzig Jahre alt ist und nur in wenig Stunden, die ihm der Broterwerb freigibt, unentwegt sein Eigenstes zu gestalten sucht, dann darf er doch wenigstens wünschen, daß man ihn hört. Er will zeigen, wie ihm das Leben geschieht. Und es geschieht ihm ein reiches Leben. Alle Kunstbetätigung ist ihm letzten Endes ein besonders geartetes Werben um Liebe der Menschen. Wer um unsere Liebe werben will, kann uns nicht im Dünkel sogenannten Künstlertums zumuten wollen, den Unrat seiner schlechtgärenden oder überhaupt geronnenen Männlichkeit als mystische Offenbarung hinzunehmen. Sehen wir doch zu, was ein Musiker zu bieten hat, der eingesteht, daß ihm wahrhaftes Menschentum höher als Musikantengröße gilt, daß der Sternenhimmel, Rembrandt, Dürer, E. T. A. Hoffmann ihm ebenbürtig neben Frau Musika stehen!

Karl Schadewitz ist der Sohn eines Kapellmeisters, der von frühester Jugend an in echter, bester Musik lebte, dann seit dem 15. Lebensjahr im Orchester saß, früh ans Dirigieren kam, dem keine Art von Musik fremd blieb. Heute gibt er wöchentlich über vierzig Stunden Unterricht, nur die Nächte gehören dem Schaffen. Dabei ist sein Monatseinkommen noch nicht das Wochengeld eines Fabrikarbeiters.

Gedruckt liegen von ihm vor: „Der brennende Kalender“, zwölf Liebeslieder (Dauthendey), „Gesänge nach Rabindranath Tagore“ für Sopran, Bariton, Violine, Flöte und Klavier (Verlag Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.) und „Liedsymphonie nach Brentano und Eichendorff für Sopran, Flöte, Horn in F, Viola und Klavier.

Aufgeführt wurden bisher außer den eben genannten Werken eine symphonische Dichtung „Herbstnacht“ (Kaim-Orchester), „Romantische Suite“ (Münchner Konzertvereinigung-Orchester); Sonate für Violine und Klavier und ein Klavierquartett.

Eine Symphonie nach E. T. A. Hoffmann, zwei Balladen für kleines Orchester, Lieder und Chorwerke mit Orchester schlummern noch im Manuskript. Ein Oratorium aus der Hoffmannswelt „Kreislers Heimkehr“ wurde vor kurzem vollendet.

Man soll aus dieser trockenen Aufzählung lediglich ersehen, daß es nicht am Künstler liegt, wenn man noch vielerorts so gar nichts von Karl Schadewitz kennt. Wo aber stecken dann die Schwierigkeiten, die den endlichen Aufstieg dieses ebenso tiefen Künstlers wie eminenten Könners hemmen? Zum ersten ist er keiner Schule, keiner Gefolgschaft einzureihen. Er ist Neutöner ohne mystisches Gerede vom Klangerlebnis, ist Romantiker ohne irgendwie Schumann- oder Pfitzner-Nachfahre zu sein. Seine Musik ist im schönsten Sinne er, weil ihm stets die Arbeit am eigenen Selbst vor der Kompositionstechnik steht. Seine Sehnsucht ist Ueberwindung der harmonisierenden Art die Stimmen zu vergewaltigen, in Akkorden statt im selbständigen Fließen der einzelnen Tonstrahlen zu gestalten. Es wird heutigentags zu oft der Klavierauszug vor der Partitur hergestellt.

Schadewitzens Dauthendey und Tagore-Lieder sind öfters mit schönem Erfolg aufgeführt worden in Berlin, Köln, München, Nürnberg, Zürich usw. Die „Liedsymphonie“ nach Brentano und Eichendorff (Verlag R. Banger Nachf., Würzburg) wird nun hoffentlich noch weiter herumkommen, überallhin wo deutsche Musik als unmittelbarer Anhauch deutscher Seele willkommen ist. Besonders heute, wo ein Orchester in kleinere Städte nicht mehr kommen kann, sollte man diese Liedsymphonie doppelt froh begrüßen. Flöte, Horn, Bratsche, Klavier und eine Sopranstimme zaubern hier zu vier Liedern von Brentano und Eichendorff einen „Zusammenklang“, der dem Worte „Symphonie“ den alten Sinn aufs wundersamste erneuert.

Keine Spur verschwommener Dämmerseligkeit, verwaschener Duselei. Naturfrisches Musizieren und Sehnsucht, gütig, lieb zu sein, wie ein Freund zum andern. Hinter allem Gekonnten die Keuschheit des Mannes, der zu lächeln gelernt hat vom Leid, der zu grüßen gelernt hat aus der Einsamkeit schöpferischer Arbeit an sich selbst.

Möge dieser trockene Hinweis vielen den Weg zu Schadewitz zeigen und recht vielen Dirigenten, Morgenfeier-Veranstaltern und Musikdirektoren Ermunterung sein, sich des in seiner Stille des Tages wartenden Meisters anzunehmen. A. Dörfler.

* * *

Wahnfried.

Daß die Not in der deutschen Kunstwelt heute auch an Stätten pocht, an denen man sie nicht vermutete, zeigt ein Aufsatz Dr. Siegfried Arons im Berliner Acht-Uhr-Abendblatt, den wir hier wiedergeben:

In der Not der Schriftsteller, der Produzenten höchster geistiger und sittlicher Werte, darf der Staat nicht bei Almosen bleiben, sondern er muß, verarmt wie er ist, tatkräftig durch das Gesetz Hilfe bringen. Es handelt sich da, wie auch bei den anderen geistigen Berufen, um eine Not, die viel größer ist, als in der Oeffentlichkeit bekannt.

Diese Not ist als Folge der Geldentwertung ein schweres Symptom der lebensgefährlichen Erkrankung des deutschen Volkes.

Dafür ein Beispiel, das wohl der Teilnahme aller Deutschen sicher ist: Richard Wagner, der sein eigener Textdichter war, bestimmte bekanntlich testamentarisch, daß sein „Parsifal“ nur im Festspielhaus in Bayreuth zur Aufführung gelangen dürfe. Dreißig Jahre nach seinem Tode haben sich die Amerikaner des Werkes bemächtigt, und alle Bühnen des Kontinents haben nach diesem Beispiel das Werk, ohne je einen Pfennig an die berechtigten Erben auszahlen zu müssen, zur Aufführung gebracht. Tatsächlich steht nach der Statistik die Aufführungsziffer Wagnerscher Werke heute noch immer an erster Stelle. Außer Puccini dürfte weder ein lebender noch ein toter Komponist derart ausverkaufte Häuser zum Beispiel an deutschen Opernbühnen erzielen wie der „tantiemenfreie“ Wagner. — Während man in Wahnfried vor Ausbruch des Krieges noch von der großen Hinterlassenschaft des Meisters zehren konnte, hat die katastrophale Geldentwertung das sicher nicht zu unterschätzende Gesamtvermögen der Wagnerschen Erben, soweit sie in Wahnfried domizilieren, heute so zusammenschmelzen lassen, daß Frau Cosima und die von ihr betreuten Nachkommen Wagners sich heute in bedauernswerten Verhältnissen befinden. Auch dort hat die Tatsache, daß man Besitzer von Sachmillionen ist, die sicher in Wahnfried anzufinden sind, nicht Halt gemacht vor der Entwertung des notwendigsten Gegenstandes, dessen man zum täglichen Leben bedarf, nämlich des Geldes. Während die Direktoren und die städtischen und staatlichen Besitzer der Opernhäuser der ganzen Welt aus dem gewaltigen Geist des Meisters den größten Teil ihrer Einnahmen beziehen, ohne dafür einen Schilling an seine Erben abzuführen, wird man in Wahnfried Erwägungen anstellen, welche Werte zu veräußern sind und in profane Hände kommen müssen.

Neben den Direktoren sind heute noch die Verleger Wagners in der glücklichen Lage, mit der steigenden Geldentwertung ihre Einnahmen zu steigern, aus der Fülle der seit vielen Jahrzehnten vorliegenden gedruckten Arbeiten Wagners, die zwar zum Goldpreis hergestellt wurden, gegenüber den heutigen Nominalsummen relativ nur Pfennige in Anspruch nehmen, erfolgt heute die Veräußerung an Noten, Textbüchern, Lizenzen usw. zum Kurs des Dollars oder der Indexziffer, unter Berechnung aller Buchhandlung- und Sortimentszuschläge. Ein Bruchteil der vielen Millionen würde vielleicht genügen, eine Ehrung des großen Toten in der Form vorzunehmen, daß man diejenigen, die er liebte, jetzt nicht darben läßt.

Der „Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Komponisten“ ist lebhaft bemüht, die Schutzfrist mindestens auf fünfzig Jahre im Gesetzwege heraufsetzen zu lassen. Aber auch das ist zu wenig. Beispielsweise haben in der jüngsten Zeit die Witwe Hermann Essigs, die Witwe Lautensacks und anderer

junger Autoren ihre große Not in die Oeffentlichkeit hinausschreien müssen.

Auch der lebende Bühnenschriftsteller, wie jeder geistige Arbeiter, wird durch die Geldentwertung aufs tiefste in Mitleidenschaft gezogen. Die Bühnen rechnen mit den Verlegern monatlich ab, der Verleger mit dem Bühnenschriftsteller erst nach einem weiteren Monat. So kommt es, daß der auf seine Tantiemen angewiesene Bühnenschriftsteller — genau so steht es mit den anderen Schriftstellern — statt der verdienten, nicht zu hohen Tantieme durch diesen der Usance entsprechenden, nicht etwa Ausnahme bildenden Zahlungsmodus die Hälfte und weniger der verdienten Tantiemen erhält.

Gegen diese unhaltbaren Zustände, denen gegenüber der Gesetzgeber seine Augen so völlig verschlossen hält, muß Front gemacht werden. Es ist tragisch, daß die notwendigsten gesetzlichen Maßnahmen, die der Geldentwertung Rechnung tragen müssen, nicht von der Gesetzgebung ergriffen werden.

Für die Schöpfer und Erhalter des deutschen Geisteslebens, des größten und letzten Aktivums des deutschen Volkes, muß etwas geschehen. Nicht als Almosen, sondern durch Gesetz; dadurch, daß man dem Schriftsteller größere Rechte gibt. Dazu seien die folgenden positiven Vorschläge zur Diskussion gestellt: 1. Verlängerung der Schutzfrist auf 70 bis 90 Jahre. 2. Beteiligung der Schriftsteller an dem Verlagserlös ihrer Werke nicht unter 25 Prozent. 3. Sofortige Abführung der Tantiemen; höhere Zahlung entsprechend der Indexziffer zum Ausgleich der Schäden der Geldentwertung bei späterer Zahlung. 4. Prozentuale Abgabe aus dem Erlös aller Werke, insbesondere aber aus den Einnahmen der schon tantiemenfreien Schriftsteller an eine Zentralkasse zum Besten notleidender Schriftsteller. — Lauter denn je müßten jetzt alle Stimmen erhoben werden, um endlich den notwendigen und berechtigten Forderungen der Schriftsteller Gesetzeskraft zu verschaffen.

Nur nach dem Römerideal: „In corpore sano est mens sana" wird dem deutschen Volk der Ehrentitel eines Volkes der Dichter und Denker erhalten, das letzten Endes trotz verlorener Kriege den Weg zu den Sternen fand.

Siegfried Ochs: „Geschehenes, Gesehenes"[1].

Es ist nicht ganz einfach, diesem reizvollen Buch in ein paar Zeilen gerecht zu werden, weil es beträchtlich mehr darstellt als nur die übliche Musikerbiographie; es ist ein Stück deutscher Kulturgeschichte aus den letzten sechzig Jahren, und eine ganze Reihe von Größen der Literatur, der Politik, der Wissenschaft, der Malerei spielen neben denen der Musik als lebendig und originell gesehene Gestalten mit. Ja, schließlich tritt der berühmte Dirigent bescheiden ganz in den Hintergrund, um lieber denen Platz zu machen, von denen er gelernt und für die er gewirkt hat. Nur seine Jugendgeschichte behandelt Siegfried Ochs etwas ausführlicher, das Milieu des angesehenen, aber keineswegs besonders kunstfreundlichen Frankfurter Kaufmannshauses, dem er entstammt, dann die Lehrjahre in Heidelberg, wo er Chemie unter Bunsen studiert, bis er es durchsetzt, Musiker zu werden und die damals engherzig und pedantisch geleitete Berliner Hochschule für Musik besucht, die er aber bald wieder verlassen mußte, weil die Vorliebe des jungen Feuergeistes für das Meistersinger-Vorspiel und ähnliche Sünden ihm als arge Untaten angerechnet wurden. Diese „musikalische Unfähigkeit" auf dem Konservatorium hat er übrigens mit Hugo Wolf und Gustav Mahler gemeinsam. Es liest sich sehr spannend und ist doch unter schweren Kämpfen gelebt worden, wie er mit ein paar befreundeten Familien einen kleinen Chor begründet, der später als der Philharmonische Chor berühmt werden sollte, wie sich der Haß der gesamten Berliner musikalischen Welt gegen den „wohlhabenden Dilettanten" richtete und wie es Hans v. Bülow war, dessen seherisches Auge erkannte, was an Willenskraft und Genie in diesem jungen Menschen steckte, der vielleicht zum ersten Male die Welt Bachs seinen Hörern völlig erschließen sollte und es wagte, unbekannte und unmögliche Leute, wie Bruckner, Hugo Wolf und Max Reger zur Uraufführung zu bringen. Aber nicht nur der Inhalt des Buches allein macht seine Bedeutung aus, sondern auch die Darstellung. Mit dem lodernden Temperament, das man an dem Dirigenten kennt, mit einem scharfen Witz, der doch nie verletzt, mit einer wehmütigen und gütigen Resignation läßt er alle diese Erlebnisse an dem Leser vorbeiziehen und setzt ihnen durch eine Unmenge unterhaltender Anekdoten heitere Glanzlichter auf. Und doch spürt man inmitten aller Heiterkeit manchen ungesagten Schmerz zwischen den Zeilen, am tiefsten vielleicht den, daß sich vor ein paar Jahren keine Hand gerührt hat, um den von der Not der Zeit gefährdeten Philharmonischen Chor zu erretten und daß nur ein zufälliges glückliches Zusammentreffen von Umständen, ihn — wenn auch unter verändertem Namen, als Chor der Berliner Hochschule für Musik — erhalten hat. Jede einzelne dieser vierhundert Seiten ist erfüllt von menschlicher Wärme, Humor und dem tiefen Ernst eines Künstlers, der sich ganz an seine Kunst gegeben hat und ihr mit inbrünstiger Ehrfurcht dient. L. Andro.

[1] Verlag Grethlein, Leipzig und Zürich.

Einweihung des Musikinstituts und des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Tübingen.

In einer trotz der Ungunst der Zeiten würdigen und festlichen Weise ist in den Tagen vom 3.—5. März das neue Musikinstitut und musikwissenschaftliche Seminar der Universität (Vorstand: Prof. Dr. Karl Hasse) in den stimmungsvollen Räumen des alten Bebenhäuser Pfleghofes eingeweiht worden. Nachdem schon vor einigen Monaten, durch die Freigebigkeit mehrerer Stifter, eine schöne Orgel aufgestellt und von dem deutschen Orgelmeister Karl Straube eingeweiht, und nachdem auch für die Zwecke des Orchesterspiels ein größeres Podium eingebaut worden war, ist nunmehr auch der weitere Ausbau des Instituts und Seminars Wirklichkeit geworden. Es geschah dies im wesentlichen durch die Liberalität eines Mannes: des Chefs des berühmten Musikhauses Grotrian-Steinweg in Braunschweig, Dr. h. c. Kurt Grotrian-Steinweg, indem dieser nicht nur einen prachtvollen Flügel modernster Konstruktion, sondern auch den umfangreichen Grundstock einer wertvollen musikwissenschaftlichen Bibliothek zur Verfügung stellte, welche in Zukunft die willkommene Grundlage musikwissenschaftlicher Studien an dem jetzt mit dem Recht der Doktorpromotion ausgestatteten und somit zur akademischen Vollanstalt gewordenen Institut bilden wird.

Dem eigentlichen Einweihungsakt am Sonntag, den 4. März, ging schon am Samstagabend ein Konzert voraus, in welchem, nach einleitenden Worten des Institutsvorstandes, alte deutsche Meister von Scheidt bis Bach zu Worte kamen; eine programmatische Verkündigung der Grundlagen, auf denen das Institut und sein Leiter ihre Tätigkeit aufzubauen gedenken. Unter Mitwirkung des trefflichen Stuttgarter Konzertmeisters Rohlfs-Zoll und des ansässigen Cellisten, Prof. Dr. Trendelenburg, brachte Prof. Hasse, als ein, vermöge seiner umfassenden historischen Bildung trotz aller Beherrschung und Benützung modernster Nuancierungskunst doch stets maßhaltender und stilsicherer Organist und Pianist, zuerst die Orgelvariationen von Samuel Scheidt über das weltliche Lied „Oh du feiner Reiter" in überraschend farbiger Weise zu Gehör; sodann ein Trio Buxtehudes mit all seiner romantischen Innerlichkeit. Hier sowie in den noch folgenden Stücken, einer Klaviersonate des alten Thomaskantors Joh. Kuhnau und einer Bach-Sonate für Klavier und Violine (bei der in einer von Prof. Hasse einleitend gerechtfertigten und sich außerordentlich bewährenden Weise das Cello den Baß unterstrich) vermochte der neue Steinweg-Flügel sich zum erstenmal in seiner ganzen Vollkommenheit zu zeigen.

Am folgenden Sonntagmorgen sodann erfolgte die feierliche Uebergabe von Institut und Seminar durch den Rektor der Universität und den Dekan der Philosophischen Fakultät. Den allgemeineren Worten der Freude und des Dankes des ersteren und seinen Wünschen und Hoffnungen auf reiche Förderung von Universität, Stadt und Land durch die Neugründung fügte der letztere einen schon mehr ins einzelne gehenden Ueberblick über die weiten und vielseitigen Aufgaben des Instituts und insbesondere der musikwissenschaftlichen Forschung an ihm hinzu, um welche die älteren Disziplinen der Fakultät die jüngere Schwester fast beneiden könnten. Umrahmt und durchflochten war der festliche Akt wiederum durch allerlei Musikvorträge, so zu Beginn durch eine Pachelblsche Ciaconna in c moll, gespielt von Prof. Hasse, in der Mitte durch drei Sätze aus einer wirkungsvollen und abwechslungsreichen Suite in D dur (Op. 30) für Violine und Klavier, von Rohlfs-Zoll und dem Komponisten prächtig vorgetragen, und zum Schluß durch Mozarts unsterbliche „kleine Nachtmusik", von einheimischen Kräften frisch und freudig gespielt.

Den Abschluß der Veranstaltungen bildeten dann, nach allerhand weiteren Zusammenkünften in kleinerem Kreis, zwei interessante Vorträge am Montagabend. Im ersten berichtete Dr. Christian Hansen von seinen, im Auftrag der Firma Grotrian-Steinweg unternommenen physikalischen Untersuchungen über die physikalische Beschaffenheit der für den Klavierbau und insbesondere für die Erzielung homogener Resonanzböden in Betracht kommenden Hölzer. Er wies nach, wie auch die sorgfältigsten Berechnungen infolge der stets wechselnden und unabhängig voneinander variablen Dichten und Elastizitätsverhältnisse auch derselben Holzarten und Holzstücke, doch immer nur optimale Näherungswerte („Qualitätszahlen") zu geben vermöchten, mit welchen freilich, gegenüber den bisher üblichen, vielfach nur auf gleichartige Maserung, Farbe und Klopfklänge achtenden Auswahlmethoden der Hölzer, sehr viel gewonnen sei, wenn sie auch diese genannten wichtigsten Faktoren, Dichte und Elastizität in Betracht zögen. Dagegen ist beim Geigenbau nach seiner Meinung selbst eine solche näherungsweise Errechnung überhaupt ausgeschlossen; hier wird, wie nach seiner Ansicht auch schon bei den großen italienischen Geigenbauern, alles auf geniale künstlerische Begabung gerade für dieses Gebiet und ein unermüdliches Probieren und nachträgliches weiteres Bearbeiten der Instrumente ankommen.

In dem zweiten Vortrag faßte der Physiologe, Prof. Dr. W. Trendelenburg, einige Hauptgedanken seiner Anschauungen über die physiologischen Grundlagen und Grenzen alles Musizierens zusammen und führte sie anschaulich an den verschiedensten Instrumenten (Klavier, Violine, Cello, Flöte und Singstimme) aus. Ueber die „natürlichste" d. h. bei größtmöglichem künstlerischem Effekt am wenigsten Energie

vergeudende Art der Gestaltung und Behandlung der Instrumente wird die Physiologie dem Praktiker wertvolle Aufschlüsse geben und dadurch manche Irrwege ersparen helfen können, so gewiß auch hier das künstlerische Gefühl immer leitend sein muß.

Die Feiertage schlossen nach kurzen Dankesworten des Leiters weihevoll mit dem Mittelsatz einer Schubertschen Klaviersonate.

Möge die schöne Mischung von ursprünglichem künstlerischem Musikgefühl und ernstester theoretisch-wissenschaftlicher Gesinnung und Forschung, welche die Weihetage beherrschte, auch künftig dem Musikinstitut und dem musikwissenschaftlichen Seminar ihrer Arbeit erhalten bleiben, zum Wohle des musikalischen Lebens von Universität, Stadt und Land, jetzt in diesen sonst so amusischen Tagen und später in besseren Zeiten! Th. H.

Verband evangel. Kirchenmusiker in Rheinland und Westfalen.

Die Jahresversammlung tagte Ende Dez. 1922 in Bochum unter dem Vorsitz des Musikdirektors Beckmann (Essen). Im Mittelpunkt der Verhandlungen stand ein Vortrag des Organisten Golinke über Gehaltsfragen, dem sich eine sehr lebhafte Aussprache anschloß. Man vertrat den Standpunkt, daß die Sparsamkeitsmaßnahmen der Kirchengemeinden nicht nur den Organisten fühlbar gemacht werden sollten. Mit Bedauern wurde weiter festgestellt, wie wenig Verständnis man vielfach von berufener Seite für die Kirchenmusik aufbringe, und schließlich eine Besoldungsordnung gefordert, die unter Zugrundelegung einer gerechten prozentualen Angleichung an die Beamtengehälter automatisch mitschreitet. Einmütigen Protest erhob die Versammlung gegenüber den Besoldungsrichtlinien, die ohne Hinzuziehung von Vertretern der Kirchenmusikervereinigung durch den Verband niederrheinisch-westfälischer Kirchengemeinden aufgestellt worden sind. Insbesondere lehnte man den „Bereitschaftsdienst" als beleidigend ab. Andere Schiefheiten des Besoldungsplans wurden im Fehlen der Aufrückungsstufen nach dem Dienstalter und in der Nichtberücksichtigung des ausschließlichen Sonntagsdienstes erblickt. Der Vorstand wurde beauftragt, Schritte zu unternehmen, daß in einer gemeinsamen Sitzung beider Verbandsausschüsse die Härten der Richtlinien beseitigt werden. — Den Fall Oehlerking (Elberfeld), wo ein verdienstvoller Organist nach 24jährigem treuem Wirken aus Anlaß der Gründung, bezw. der für ihn daraus resultierenden Leitung eines „Bach-Vereins" (er wollte sich nicht ausschließlich „Kirchenchor" taufen) vom Presbyterium seines Amtes enthoben wurde, nahm man mit großer Entrüstung zur Kenntnis und ermächtigte den Vorstand, durch Schritte bei der in Frage stehenden Kirchengemeinde für die entehrende Behandlung des Mitglieds Genugtuung zu verlangen. Auch das Konsistorium soll in dieser Angelegenheit gehört werden. M. B.

Max Reger-Gedächtnisfeiern.

Meiningen.

Tage festlicher Stimmung und beglückenden Genießens waren es, die dem Andenken des genialen Meisters aus Anlaß seines 50. Geburtstages in unserer alten Harfenstadt gewidmet waren. Wie sang und klang es wieder einmal in unseren Mauern, wie erstand die Zeit wieder vor unserem Auge, die in Regers Werde- und Lebensgang als „die Meininger Zeit" eine so bedeutungsvolle Rolle spielte. Alle Vorbedingungen zum Wohlgelingen des Festes waren aufs glücklichste erfüllt: ein klanggesättigtes Orchester war eigens für die Tage geschaffen, ein gewaltiger Chorverein in der Bewältigung seiner ihm gestellten schwierigen Aufgabe aufs beste vorbereitet, dazu, wie es der Meister immer beliebte, allererste Solokräfte zur Mitwirkung herangezogen, der Zuzug zahlloser Verehrer und Freunde der Regerschen Musik von nah und fern, die fast das Haus nicht zu fassen vermochte — alles wie einst, nur **er**, der die Welt mit der Fülle seiner herrlichen Gaben beschenkte, stand nicht mehr auf dem Platze, wo ihn unser Auge suchte. Wer hätte nicht mit Wehmut jener Zeit gedacht, als Meister Reger mit dem ihm so lieb gewordenen Orchester den Kindern seiner Muse die ersten Schritte ins Leben wies. Aber mochte er auch nicht mehr sichtbar über seinem Werke, das sich in den Tagen so lebenskräftig offenbarte, stehen, sein **Geist** schwebte doch über der ganzen Veranstaltung, sein Geist beseelte alle, die an dem Werke pietätvoll mithalfen, sein Geist weihte die Stunden zu einem Erlebnis und befestigte im Zuhörer den unerschütterlichen Glauben an des Meisters göttliche Sendung. — In drei Aufführungen, einem Kirchenkonzert, einer Kammermusik und einem Orchesterkonzert, wurde Regers weitausgreifendes Schaffensgebiet umrissen. Wer noch zweifeln mochte, daß unser jugendlicher Landeskapellmeister Peter Schmitz, von dem die erste Anregung zur Veranstaltung des Festes ausging, seiner Aufgabe als Reger-Interpret gewachsen sei, der durfte am Ende des Festes eines Besseren belehrt von dannen ziehen. Wie er sich in die Reger-Partitur einfühlte, wie er aus der überreichen Polyphonie den glänzenden Kern in echt Regerschem Geiste herausschälte, das verdient rückhaltlose Bewunderung dieser äußerst strebsamen, fühlenden Musikerseele. Freilich stand in dem Orchester seinem Taktstocke ein Instrument zur Verfügung, das in seinem Stamme noch die Intentionen des verklärten Meisters in sich kristallisierte und es so dem Leiter nicht allzu schwer machte, die Werke in fast wunschloser Vollkommenheit erstehen zu lassen. Es war ein glücklicher Gedanke, an den Anfang des Kirchenkonzerts die Phantasie und Fuge über den Namen Bach für Orgel zu setzen. Wie sich der Thomasorganist Günter Ramin seiner Aufgabe entledigte, macht eine Kritik gegenstandslos. Wir wüßten nicht, was man mehr hervorheben sollte, die alle Schwierigkeiten leicht bewältigende Technik, die Größe und Verinnerlichung der Auffassung oder seine unvergleichliche Registrierkunst. Man gewann eben die Ueberzeugung, so und nicht anders muß Reger gespielt werden, und Günter Ramin ist der Künstler, der das herausholen kann, was Reger in die Noten gebannt hat. Und dieser Eindruck verstärkte sich noch, als der Künstler am Schlusse des Konzerts die herrliche Choralphantasie „Wie schön leuchtet der Morgenstern" zum Erklingen brachte. Zwischen diesen Eckpfeilern verzeichnete das Programm noch zwei Werke für Gesang mit Orchester: das „Requiem" Op. 144b und „An die Hoffnung" (in Meiningen entstanden und uraufgeführt), in denen die Münchner Altistin Frl. Hedwig Fichtmüller die Soli sang. Der Sängerin eignen herrlichste Stimmittel von unerhörter Tiefe und bester Ausgeglichenheit, gepaart mit edler Fülle und Kraft, die an keiner Stelle irgend eine Einbuße durch die Orchestermasse erlitt. Die Wirkung war ergreifend. Der Chor, der hiesige Singverein, stand im Requiem auf voller Höhe, und das will bei der Sprödigkeit des Regerschen Chorsatzes viel heißen. Die Sänger gehen nur ungern an das Studium Regerscher Chorwerke, sind diese aber dann in Fleisch und Blut übergegangen, dann macht die Bewältigung der gehäuften Chromatik Freude, und begeistert gibt jeder einzelne das Letzte her. Gewaltig erklang die Stelle vom „Kampf losgelassener Kräfte", ergreifend waren die aus Todesschauer und trostloser Oede erlösenden Choralstrophen (herzlich tut mich verlangen), die mit dem Orchester zusammen eine wirksame Untermalung der mahnenden Altstimme: „Vergiß sie nicht, die Toten!" bildeten. — Konnte es nach solchem Auftakt noch in künstlerischer Hinsicht eine Steigerung geben? Die Kammermusik erschien uns zwischen den beiden Orchesterkonzerten zum mindesten wie ein in gleichwertiges Edelgut gefaßter kostbarer Brillant. So klar und wohlgegliedert ist mir noch keins der Regerschen Kammermusikwerke vorgekommen wie das fis moll-Streichquartett Op. 121, welches das Streichquartett der Landeskapelle (Schaller, Möller, Schumacher und Kux) so vollendet schön darbot als eine Frucht wochenlanger mühevoller Arbeit. Mit dem feindurchdachten Vortrag der Bratschensuite Op. 131d Nr. 3 erspielte sich Konzertmeister Willy Schaller einen vollen Erfolg. Köstliche Gaben spendete der Pianist Fritz Malata in den „Episoden" aus den Klavierstücken für große und kleine Leute Op. 115. Das war im Piano das Säuseln des Meisters, im Forte das Donnern des Gewaltigen. Auch im Klavierquartett a moll Op. 133, wohl dem reizvollsten Stücke der Aufführung, bot der Künstler im Verein mit den Streichern eine kaum zu überbietende Leistung. — Den Abschluß des Festes bildete das Orchesterkonzert, das die Böcklin-Suite und die Hiller-Variationen brachte. Das verstärkte Orchester (70 Musiker) in seiner abgerundeten Klangfülle offenbarte eine dynamische Steigerungsfähigkeit und einen Schwung, wie man beides anderwärts selten finden dürfte. Die Schlußfuge der Hiller-Variationen war geradezu von begeisternder Wirkung. Im „Hymnus der Liebe" Op. 136 zeigte sich Frl. Fichtmüller auf voller künstlerischer Höhe. In diesem hochdramatischen Hymnus bewegte sich die Künstlerin in ihrem ureigensten Elemente. Das Dramatische liegt ihr doch noch besser als das rein Lyrische. — Frau Dr. Max Reger nahm an der Veranstaltung mit größtem Interesse teil, ihrer vollen Befriedigung wiederholt Ausdruck gebend. Im Auftrage des geschäftsführenden Ausschusses gab Adolf Menzel eine Festschrift heraus, die wertvolle Arbeiten über Reger und sein Werk von H. Unger, Hugo Holle, Ad. Menzel und Beiträge zur Regeriana von W. Nicolai, H. Langguth und Ad. Lindner enthält. Meiningen darf stolz sein auf den würdigen Verlauf der Feier, die es seinem einstigen großen Mitbürger zum ehrenden Gedächtnis an kunstgeweihter Stätte trotz der Zeitnöte bereitet hat. Das Erbe, das der Meister an Kunstwerten hinterlassen hat, soll gerade hier eine Pflegestätte finden. Nicht umsonst soll uns die Hebbelsche Mahnung erklungen sein: „Seele, vergiß sie nicht, Seele, vergiß nicht die Toten!" **Denn er war unser!** L.

* * *

Halle a. Saale.

Die alte Saalestadt hat sich für Regers Schaffen bisher gerade nicht übermäßig und nachhaltig eingesetzt; — jetzt — aus Anlaß der Wiederkehr des 50. Geburtstages des Meisters wollte sie gleichsam das Versäumte nachholen. Ihren Auftakt erhielten die Feiern durch einen Vortrag von Prof. Dr. Arnold Schering. Der bekannte Musikgelehrte entwarf ein plastisches Bild vom künstlerischen Wesen Max Regers, wobei er namentlich auf die Quellen seiner geistig-musikalischen Kraft (Brahms und später Bach!) hinwies. Elisabeth Knauth, eine talentierte Teichmüller-Schülerin, spielte mit schönem Ausdruck Klavierstücke „Aus meinem Tagebuche", während Dr. Hans Gaartz und Oskar Braun die Klavier-Klarinetten-Sonate Op. 110 erfolgreich

vortrugen. In einer Morgenmusik kam durch Dr. H. J. Moser und Kapellmeister Felix Wolfes das interessante Liedschaffen Regers in Wort und Ton zu Ehren. Das Klingler-Quartett führte in der dritten Veranstaltung in geistig und technisch wunderbar vollendeter Weise aus dem reichen Schatz der Kammermusik vor: Die Streichquartette in A dur (Op. 54) und Es dur (Op. 109), sowie das in seinen Mittelsätzen ungemein eingängliche Streichtrio Op. 77 b. Das erstgenannte Streichquartett wirkt in seinem Empfindungsgehalt stark bizarr, doch sind merkwürdigerweise seine Seitengedanken sämtlich herrliche Eingebungen.

Mit einem Kirchenkonzert, sowie mit einem Symphonie- und Chorkonzert fanden die Feiern ihren glanzvollen Abschluß. In beiden Programmen schien gewissermaßen das Problem „Reger und die evangelische Kirchenmusik" in den Vordergrund gerückt. Obgleich Max Reger als Katholik an seinem Glauben ohne jede innere Zerrissenheit festgehalten hat, so bildete doch das evangelische Kirchenlied sein ganzes Leben hindurch den cantus firmus zu seiner Musik. Die evangelische Kirche dankt ihm die stärksten Anregungen. Mit Bach berührte sich Reger in der Tiefsinnigkeit der Gotteserfassung und im mystischen Musikausdruck. Auf der Vortragsfolge des Kirchenkonzerts standen deshalb auch in bestimmter Absicht beide Meister. Helga Weeke, eine Mezzosopranistin von starker Empfindungskraft und schönem Stimmvermögen, sang eine Bachsche Arie und verschiedene geistliche Lieder von Reger. An der herrlichen Rühlmannschen Orgel wirkte Günter Ramin, der berühmte Organist von St. Thomä in Leipzig. (Bach: Fantasie G dur, Reger: Fantasie und Fuge B-A-C-H, Toccata und Fuge d moll). Was er an energievoller technischer Durchführung und bedeutender geistiger Auslegung bot, so etwas hat man in Halle lange nicht von der Orgel aus vernommen. — Das Symphonie- und Chorkonzert brachte zunächst die bekannten Hiller-Variationen Op. 100 unter Dr. Georg Göhlers ebenso schwungvoller als geistig durchdringender Leitung und das ganz in Brahmssche Resignationsstimmung getauchte, wundervolle Gesangsstück „An die Hoffnung", gesungen von Helga Weeke. Als Krönung des ganzen Festes erklang dann der grandiose 100. Psalm, ohne Zweifel der evangelischen Kirche zugedacht, wie die glanzvolle Verwendung der evangelischen Schutz- und Trutzmelodie „Ein' feste Burg" deutlich erkennen läßt. Man mag dem Werke Maßlosigkeit in Form und Ausdruck vorgeworfen haben, man mag über die ganz rücksichtslose instrumentale Verwendung der Chorstimmen geschimpft haben, der Psalm bleibt ein Werk von weithin leuchtendem Glanze, ein ragender Gipfel in der gesamten Chorliteratur. Musiker und Laien gleicherweise muß die Musik in Bann schlagen. Die Ausführung durch das Stadttheater-Orchester und die Robert-Franz-Singakademie unter der begeisternden Leitung von Prof. Alfred Rahlwes, gestaltete sich zu einer Glanzleistung. Lediglich der Chor konnte den starken Entladungen der Blechbläser gegenüber etwas stärker besetzt sein.

Paul Klanert.

Reznicek-Woche in Graz.

Es war eine gute Idee des Grazer Konzert- und Theatervereins, den Werken E. N. Freiherrn von Reznicecks, der in Graz einen Teil seiner Gymnasialzeit verbrachte und gleichzeitig Schüler W. A. Remys, des zu Unrecht vergessenen Nachromantikers, war, mehrere Aufführungen zu widmen. Es waren, bis auf die Lieder, durchwegs Werke der letzten Jahre, die wir hörten; so der machtvolle „Sieger" (unter Clemens Krauß eleganter Stabführung zu eindrucksvoller Wiedergabe gelangt), die ganz reizende, klanglich aparte und in der Linienführung eigenartige „Trauerspielsuite" (Leitung der noch jugendliche aber vielversprechende Klodwig Rasberger), das cis moll-Streichquartett (einmal eine wirkliche Bereicherung der Kammerkunstl teratur!) und die Märchenoper „Ritter Blaubart". Den Gipfelpunkt von Reznicecks Können und Ausdruckskraft möchte ich in diesem klangprächtigen, grundehrlichen Werke erblicken, das durch den grausigen Stoff dem Tondichter Probleme stellt, die zu dem Gewagtesten gehören, was man auf der Bühne in dieser Hinsicht bieten kann. Und wie löst sie unser Meister und wie verklärend, mildernd und wie schaurig-schön wirkt dies alles! Wie wunderbar klingt das Orchester, das keine Erregung um des Effektes willen kennt, sondern immer sei es liebend, leidenschaftlich, sei es dämonisch, grotesk, sei es in prächtigen Naturschilderungen und herzzerreißenden Seelenkämpfen stets durch einen musikalischen Gedanken das sagt, was nottut. Ein eigenes Kapitel wäre über Reznicek als Harmoniker, ein eigenes über ihn als Meister des orchestralen Ausdruckes (nicht Instrumentationskünstler) zu schreiben. So kann man dem bedeutenden, stilvollen Werke nur weite Verbreitung wünschen, gerade insbesondere im Hinblicke auf die antimusikalischen Tonäußerungen unserer jüngsten Genialissimi! Die Wiedergabe des „Ritter Blaubart" bildete sowohl in der sehr gelungenen Inszenierung (Regie J. Grevenberg) wie in den ganz famosen Leistungen des Orchesters unter Dr. Alpenburg, und den Vertretern der Hauptrollen Harbich als „Ritter Blaubart", Topitz (Josua), Axelrad (Judith) und Hussa (Agnes) einen Ehrentag unserer Bühne. In allen drei Veranstaltungen war die sympathische Künstlergestalt des Freiherrn von Reznicek Gegenstand begeisterter und herzlicher Huldigungen. Wir rufen aber ihm „Auf Wiedersehen" zu.

Dr. Roderich v. Mojsisovics.

Ein Aufruf an die konzertierenden Künstler.

In dieser schweren Zeit, welche die Betätigungsmöglichkeiten des Künstlers in steigendem Maße einengt, muß es die Aufgabe eines gemeinnützigen Verbandes sein, neue Arbeitsmöglichkeiten zu finden und nach Bekanntgabe an die Künstlerschaft zu organisieren. Im Reichswehrministerium besteht das Bestreben, für die Angehörigen von Heer und Marine, die auf eine lange Reihe von Jahren im Dienste bleiben, künstlerische und wissenschaftliche Anregungen zu schaffen. Zu diesem Zweck wurde ein künstlerischer Beirat des Reichswehrministeriums (Inspektion für Heeres-, Erziehungs- und Bildungswesen) eingesetzt, dem außer den Referenten für Heer und Marine und dem Armeemusikinspizienten ehrenamtlich der Unterzeichnete angehört. Da dieser gleichzeitig Vorstandsmitglied des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands ist, so gelang es ihm, den Verband für diesen Zweck zu interessieren. Eine Kommission, der die Herren Prof. Xaver Scharwenka, Dr. Cahn (Speyer) und Direktor Littmann angehören, wird gemeinsam mit dem Beirat im Reichswehrministerium arbeiten. An die deutschen Künstler ergeht die Bitte, diese Arbeit durch positive Mithilfe zu unterstützen.

1. Soweit konzertierende Künstler, Rezitatoren, Mitglieder der Bühne in Städten mit Garnisonen bodenständig sind, werden sie gebeten, die Veranstaltungen dieser Garnisonen durch ihre Mitwirkung auf ein künstlerisch hohes Niveau bringen zu helfen.

2. Soweit Künstler Konzertreisen unternehmen, wollen sie einige Wochen vorher davon Mitteilung machen, um an Orten, an denen Garnison steht und in denen sie sowieso zu konzertieren beabsichtigen, oder aber die in ihrer Fahrtrichtung liegen und eine Lücke in der Konzertfolge ausfüllen können, sich auch hier der Truppe zur Verfügung zu stellen.

Es wird zunächst vom Reichswehrministerium die Fahrt ersetzt, während die Truppe für Unterbringung und Verpflegung aufkommt. In steigendem Maße, je nachdem wie es gelingen wird, die vorgesetzten Dienststellen als auch die Angehörigen der Truppe zu interessieren, werden Gelder für Honorare zur Verfügung stehen. Wie es an praktischen Beispielen jetzt schon erprobt wird, konzertieren Künstler, die irgend eine Garnisonstadt besuchen, am Abend in der Gesellschaft von der sie eingeladen sind, und am Nachmittag für die Truppe, bei der sie im Rahmen einer rechtzeitig angesagten Veranstaltung mitwirken. Neben einem sehr wertvollen Dienst, den die Künstler dem Heere und der Allgemeinheit leisten, indem sie erstens für die Ausbildung und Interessen der Heeresangehörigen mittätig sind, und zweitens die Verbindung von Truppe und Zivilbevölkerung, welche zu diesen Veranstaltungen hinzugezogen werden soll, fester gestalten helfen, dienen sie sich zu allererst, denn Hunderttausende von Menschen, die dem ernsthaften Konzertleben fernstehen, werden Geschmack und Freude daran gewinnen, vorausgesetzt, daß gerade diesen Unverbildeten richtig gewählte Vortragsfolgen in vollendeter Form geboten werden.

Mitteilungen unter Angabe von Namen, Wohnort, Instrument bezw. Stimmlage, ferner ob bodenständig oder auch außerhalb des Wohnorts verwendbar, an Herrn Oberstleutnant Ulbrich, Reichswehrministerium, Kaiserin-Augustastraße, Berlin W.

Dr. H. Michaelis.

Die Wiener Philharmoniker in Buenos Aires.

Von Johannes Franze (Buenos Aires).

Soll man den Wienern ihr Meisterorchester loben? In Buenos Aires empfand man die Konzerte des Orchesters als von grundlegender Bedeutung für die Pflanzung einer künstlerischen Tradition. Das orchesterlose Musikzentrum Südamerikas erlebte zum ersten Male den Klangrausch der modernen Orchesterkultur, bewunderte die bis zur letzten Vervollkommnung gesteigerte Spieldisziplin der Wiener und feierte Weingartners geniale Führerschaft in wahren Orgien des Beifalls. Neben dem Moment der künstlerischen Höchstleistung kommt für Buenos Aires besonders das kunsterzieherische in Frage. Die Konzerte der Philharmoniker hatten den Wert eines aufgestellten Ideals. Sie sind uns, was die restlose Meisterung des Stofflichen anbetrifft, ein Modell gewesen, dessen Nachwirkung für die künftige Entwicklung des musikalischen Lebens in Buenos Aires sehr stark sein wird. Die Bedeutung der Südamerikareise dieses „tönenden Mikrokosmus", dessen Klangwunder aus unerschöpflichen Schönheitsquellen gespeist zu werden scheinen, wird klar, wenn man sie in den geschichtlichen Zusammenhang der Ereignisse in den vergangenen beiden Jahren einbezieht. Erst dadurch bekommen sie ihren eigentlichen Wertakzent.

War die Kammermusik durch das Stuttgarter Wendling-Quartett im vorigen Jahr organisch eingegliedert worden in das mehr quantitativ bunte als durch individuelle Vielgestaltigkeit charakterisierte Musikleben von Buenos Aires, so führte das Orchesterkonzert bisher ein ziemlich sporadisches Dasein. Ein ständiges Orchester war bis zu Beginn dieses Jahres nicht verfügbar. Im Colontheater wurde für

jede Spielzeit ein Orchester aus den in Buenos Aires ansässigen Musikern zusammengestellt. Einige erste Pulte wurden durch Italiener besetzt. Während der Operntemporada blieb keine Zeit für Orchesterkonzerte. Weingartner kann das große Verdienst für sich in Anspruch nehmen, durch seine Konzerte im Coliseo (1920) dem hiesigen Publikum die Notwendigkeit eines städtischen Orchesters klar vor Augen geführt zu haben. Leider ist es bisher nur bei der Anregung geblieben. Die unüberbrückbaren Differenzen zwischen organisierter Musikerschaft und dem Unternehmertum haben die verschiedenen Ansätze zur Bildung eines städtischen Orchesters niemals zur Durchführung kommen lassen. Richard Strauß vollbrachte 1920 kurz nach Weingartners Anwesenheit ein vorbildliches Stück musikalischer Erziehungsarbeit, indem er mit dem Orchester des Colon den größten Teil seiner symphonischen Dichtungen bis zur „Alpensymphonie" in wohlvorbereiteten und erstaunlich abgerund:ten Aufführungen herausbrachte. Arthur Nikisch, der im August und September 1921 einen Zyklus von Konzerten dirigierte, kämpfte mit wechselndem Glück gegen allerhand materielle und technische Hemmungen, enttäuschte durch seine Programme, die bis auf Brahms' c moll-Symphonie nur Wiederholungen brachten, rang sich aber zuweilen mit bezwingender Suggestionsgabe zur freien Entfaltung seines Dirigiergenies durch. Bisher hatten Beethovens Symphonien, Bruchstücke aus Wagners Tondramen und einiges Moderne wie Debussy u. a. die Programme beherrscht. Der Ruf nach moderner Symphonik erscholl vor allem während der Anwesenheit Nikischs in allen Lagern der argentinischen Presse. Unterdessen war in Buenos Aires die Frage eines ständigen Orchesters von neuem aufgerollt worden. Die Notwendigkeit, für die geplanten Wagner-Aufführungen des Jahres 1922 ein Orchester von bedeutend größerer Ausgeglichenheit zu bilden, führte zur Spaltung der bis dahin einheitlich organisierten Musikerschaft. Aus ihrer Zentralorganisation, der **Asociacion del Profesorado Orquestral** löste sich die **Asociacion Sinfonica de Buenos Aires** los, das jetzige Colonorchester, dessen Mitglieder sich einer strengen Prüfung unterziehen mußten, um auf drei Jahre, nicht, wie bisher, auf eine Spielzeit verpflichtet zu werden. Beide Organisationen stellten sich der Oeffentlichkeit mit Konzerten vor: die **Sinfonica** nur einmal unter dem begabten Argentiner Celestino Piaggio, einem Schüler Nikischs, die wesentlich schlechtere **Profesorado** unter dem russischen Dirigenten Zaslawsky, der eine Anzahl verdienstvoller populärer Konzerte mit allerdings zu einseitiger Bevorzugung der russischen Musik bot. Mitten in diesen, für die Oeffentlichkeit zweifellos recht fruchtbaren Konkurrenzkampf, der indes beinahe zur Schließung des Colon durch die Behörde geführt hätte, traf die Nachricht von der Verpflichtung der Wiener Philharmoniker durch Walter Mocchi, den Impresario des Colon, ein.



Kurt Mothes †

(Text hiezu siehe S. 219.)

Walter Mocchis Verdienste um die deutsche Oper werden noch übertroffen durch diese Kulturtat, deren Auswirkungen auf unser Musikleben noch nicht abzuschätzen sind. Er nahm ein außergewöhnlich großes Risiko in künstlerischer und wirtschaftlicher Beziehung auf sich — und auch diesmal blieb ihm der Erfolg treu. Der Höhepunkt der Spielzeit und damit der Gipfelpunkt des musikalischen Lebens überhaupt, der bisher in Argentinien erreicht wurde, war die Wagner-Beethoven-Festwoche des Colontheaters; der „Ring des Nibelungen" wurde mit den Philharmonikern wiederholt, in drei Konzerten bot man Beethovens Symphonien außer der Vierten und der Neunten in Musteraufführungen. Das Publikum ahnte, daß es zum erstenmal vor künstlerischen Höchstleistungen stand, wie sie nur aus einer alten, festwurzelnden Tradition emporwachsen können. Weingartners spezielle Eignung als Beethoven-Dirigent konnte sich hemmungslos entfalten und riß zu frenetischer Bewunderung hin. Weingartner führte als Neuheiten Schuberts C dur-Symphonie, Brahms' Zweite, Berlioz' „Phantastique", Tschaikowskys „Pathetique", Schumanns B dur-, Mozarts Es dur-, Haydns Oxford-Symphonie, Bruckners „Romantische" auf, bewunderungswürdig vor allem Berlioz durch die Steigerung der Orchesterklangfarben, Schuberts C dur-Symphonie durch die kongeniale Einfühlung in die Empfindungswelt der österreichischen Seele. Die Schärfe und Plastik der Zeichnung, die Straffheit des Aufbaues, die beispiellose Feinnervigkeit für rhythmische Miniaturarbeit vereinen sich in ihm mit jenem elektrisierenden Temperament, das ihn in die vorderste Reihe der heutigen Orchesterführer stellt. Nicht alle Gebiete werden in gleicher Weise schöpferisch nachgestaltet: Bruckners Romantische war in den Tempis überhetzt, ließ die Grandiosität des Pathos, die Kontemplation und Innigkeit des Empfindens vermissen. — Sonst brachte er ein paar moderne Argentiner, besonders Lopez Buchardos „Escenas Argentinas", Respighis „Fontane di Roma" als Instrumentationsmeisterstücke ungleich sehr fesselnd, dann als Kundgebung eigner Erfindung Strawinskys „Feuerwerk", Stücke von Debussy, Smetana, den „Till Eulenspiegel" und „Tod und Verklärung" von Richard Strauß, Wagners Tannhäuser-Bacchanale (Pariser Fassung), Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, die Egmont-Ouvertüre usw. Das übrige waren Wiederholungen früherer Programme, die besonders durch die fabelhafte klangliche und geistige Bewältigung seitens der Philharmoniker interessierten. Von seinen eigenen Kompositionen wirkten am stärksten die „Gefilde der Seligen", seine G dur-Symphonie durch ihre klanglichen Reize, die Ouvertüre zur Dame Kobold, durch den prickelnden Fluß der Anfangsthemen, die allerdings gegen Schluß in triviale Gemachtheiten übergehen. Das Cellokonzert, für das sich Prof. Buxbaum vergeblich opferte, wurde mit eisiger Höflichkeit aufgenommen.

Die Programmbildung ließ in den ersten Wochen sehr viele Wünsche offen. Ein Orchester von der Bedeutung der Philharmoniker hat die Pflicht, im Ausland auch für die jüngere deutsche Musik einzutreten. Die Namen Reger, Pfitzner, Mahler, Schreker, Korngold fehlten vollständig. Im einzelnen hätte die Programmbildung organischer und systemvoller sein können.

Von den Leistungen des Orchesters hinterließen die Hörner und das tiefe Blech die allerstärksten Eindrücke. Nicht weil man sie dem fast transzendentalen Klang der Streicher, der vollkommenen Kultur des Holzbläserchores als überlegen empfunden hätte, sondern weil diese Klanggruppen immer der wundeste Punkt unserer eigenen Orchester gewesen sind. In der „Ring-Aufführung" hörte — man kann wirklich sagen — erl bte Buenos Aires zum erstenmal Nibelungentuben, in Brahms' c moll-Symphonie bliesen die Hörner das große C dur-Thema des Schlußsatzes mit jenem berühmten, vollsaftigen, „wienerischen" Ton, der selbst im Riesenraum des Colontheaters nichts von seiner Intensität und Schönheit verlor. Die Vereinigung von Delikatesse und Kraft der Tonbildung bei den Posaunen, die makellose Reinheit der Trompeten in den unbequemsten Lagen waren hier etwas absolut Neues. Wenn Künstler wie Stiegler, Wendt, Berthold, oder bei den Holzbläsern van Lier und Sonnenberg, Wunderer, Polatschek, Strobl, im Streichkörper Gill, Buxbaum, Masensky an den ersten Pulten sitzen, wenn das Durchschnittsniveau bei jedem einzelnen Mitglied des Orchesters auf derartige Höhe gehoben ist, bekommt die spielende Bewältigung alles Technischen den Schimmer der Verklärung.

Aus dem reichen Füllhorn ihrer Meisterschaft schütteten die Kammermusikvereinigungen der Philharmoniker eine Anzahl von Kammermusikveranstaltungen aus. Allen voran das Mairecker-Buxbaum-Quartett, das sich besonders durch die in berückende Tonschönheit getauchte Wiedergabe von Schuberts G dur-Quartett (Op. 161) und Bruckners Streichquintett (in F dur) sehr schnell die Bewunderung des Publikums gewann, ferner die Bläserkammermusik-Vereinigung mit der Serenade und zwei Sätzen aus der Suite von Rich. Strauß, Beethovens Sextett und Beethovens Hornsonate, durch Prof. Stiegler und Moser zu wunschlos vollkommener Wiedergabe gebracht. Auch Solisten traten erfolgreich hervor, wie Prof. Madensky (Kontrabaß) u. a.

Das Gastspiel der Wiener Philharmoniker war Kulturpropaganda im höchsten und idealsten Sinne. Es hat künftigen deutschen Dirigenten den Weg geebnet. Argentinien wird eines der wichtigsten und größten Einfallstore deutscher Kunst in die Kulturwelt der romanischen Nationen werden.

Oskar Ulmer: „Ein Walzer".

Oper in einem Akt (nach einer Erzählung Jacques Offenbachs) von C. F. Wiegand.

Uraufführung am Stadttheater in Zürich.

Es handelt sich hier nicht um einen weiteren üblen Nachfahren des Dreimäderlhauses, jener ersten Plünderungstat am Leben und Werk eines Tondichters. Offenbach selber und die Hauptdarsteller seiner „Schönen Helena" stehen allerdings auf der Bühne und Offenbachsche Musik wird reichlich zitiert, aber all das bildet nur den bunten Rahmen, den farbigen Kontrast zur S e e l e des Stückes, das keinen eigentlichen „Helden" hat, weil ihm die Handlung fehlt. Trotzdem ist

Wiegands Buch gut, frei von Unnatur, Schwulst, hysterischer Entladung und überflüssigem Geschwätz. Es ist geradezu geladen mit Musik! Der Inhalt ist — ein Walzer, den Offenbach vergessen hat. Er sehnt sich nach ihm, wie man sich nach seiner Kindheit sehnt, aber er kann ihn sich durchaus nicht ins Bewußtsein rufen. Da gerät der „blinde Geiger", der greise Gassenmusikant, in die Nachfeier zur Aufführung der „Schönen Helena" in Wien, in das Getue von Wichtigkeit und Nichtigkeit des Erfolges, das Meister Offenbach schwermütig stimmt. Aber auch der Alte war einmal ein „Meister", Herzeleid und Krankheit haben ihn gebrochen, Unverstand hat seine Manuskripte vernichtet, hilflos sucht er auf der Geige musikalische Brocken zusammen, an denen Offenbachs Erinnern sich entzündet, und, umgeben von den Grotesken der Operette, betreut von der schönen Helena, gewiegt von den Klängen seines Walzers (den der junge Meister auf dem Flügel anstimmt) sieht des Blinden Auge die lichte Vergangenheit: den Tanz im Prater, sich, den gefeierten Kapellmeister mit der jugendschönen Braut. Und da der blinde Geiger sterbend im Stuhle liegt, singen ihm die karikierten Heroen Griechenlands seinen Walzer, als Sterbelied, andächtiglich nach. Sentimental? Es steckt mehr und Tieferes dahinter. Der Mensch vergeht, sein Werk bleibt, wirkt, wenn auch namenlos, weiter. Der Ring, den der blinde Geiger historischerweise Offenbach gegeben haben soll, wird hier durchaus Symbol: Alle zehren wir vom überkommenen Gute. Das Genie vermehrt es, das Talent verwaltet's, der Nichtskönner entstellt es. Ulmer zählt zu den Talenten. Operettenton, Volkstum und eigensten „Ulmer" musikdramatischer Herkunft verwendet er so, daß man fast von gelungener Verschmelzung sprechen darf. Er gerät nirgends auf tote Punkte, hat Melodie genug, um des Reflektierens entraten zu können, instrumentiert aber gelegentlich etwas unerfahren dick. „Ein Walzer" hätte das Zeug zum guten Repertoirestück. Die Aufführung unter Direktor Tredes mustergültiger Regie und Kapellmeister Conrads Leitung war vorbildlich. Schmid-Bloß verkörperte den dichterisch etwas unscheinbar geratenen Offenbach, Heinz Edeler sang den blinden Geiger, Irma Riedel-Kühn die schöne Helena. Das Publikum erwärmte sich sichtlich an der ungekünstelten Wärme des Werkes. Man hat übergenug von der Treibhausluft. Es geht auch einmal ohne Kino-Dramatik und Liebesgeschichte! Anna Roner.



Bochum. Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg hat sich im Verlauf der Zeit seines künstlerischen Wirkens als ein Orchesterführer mit sicherem Geschmack, verfeinertem Empfinden und selten weitem Blick erwiesen. Die Tatsache, daß er in kulturell hochbedeutsamer Vorarbeit (Einführungsabende, historischer Gang durch die Musikschöpfungsreihe) vielen Hörern zum ersten Male nahe brachte, was die Tonkunst dem Menschen in Freud und Leid, in Not und Pracht sein kann, hat ihm eine treue, große Gemeinde zugeführt. Um so mehr ist er sich der auf ihm liegenden sittlichen Verantwortung bewußt, dient dieser Schar in voller Hingabe und bietet ihr, fernab von dem Gedanken an Geschmackskonzessionen, aus dem unermeßlich reichen Schatz der musikalischen Weltliteratur erlesene Gaben dar. Vorerst gab es in den vergangenen Konzertmonaten des Spielwinters 1921—22 manches neue Werk zu hören. Im Mittelpunkt des Interesses stand während der Symphonieabende die deutsche Erstaufführung einer zeitgenössischen italienischen Symphonie von Malipiero. Das dreiteilige Werk „Sinfonie des silenzio e della morte" (Klänge des Schweigens und des Todes), welches in seinen Sätzen (Tragischer Tanz, Klänge des Schweigens, die Todesmühle) dämonische südländische Stimmungsmalerei mit Feierlichkeit im Ausdruck und R. Straußsche Farbensprache bindet, fand in Konzertmeister Rudolf Schulz-Dornburg den rechten Mittler. Für die groteske pantomimisch-musikalische Spielerei eines Hindemith in seiner Ballettsuite aus der Oper „Das Nusch-Nuschi" vermochte man kein inneres Verhältnis zu gewinnen. Die deutsche Erstaufführung der g moll-Ouvertüre von Anton Bruckner kündete ein Sichdarbringen in weihevoller Stimmung, geboren aus musizierfreudig zartem Frohsinn. Schuchardts C dur-Symphonie, die unter des Komponisten Stabführung aus der Taufe gehoben wurde, zeugte von satztechnischem Geschick, weniger indessen von differenzierter Farbengebung und unmittelbarer Eingebung. Aus revolutionärem Drang entstanden schien Scriabines symphonisches Gemälde „Le poème de l'exstase" (Gesang der Leidenschaft). Schulz-Dornburgs feinnervige Ausdeutung folgte der ans Groteske grenzenden Steigerung des Gefühlsausdrucks virtuos. Hermann Unger (Köln) durfte sich des bedeutenden Erfolges freuen, den seine neuromantische Orchestersuite „Die Jahreszeiten" brachte. Das große Geheimnis eines schönheitsanbetenden und -suchenden Musizierens wurde während der Wiedergabe von Bruckners V. Symphonie offenbar. Viel Außergewöhnliches umwehte da R. Schulz-Dornburgs Erscheinung und seinen, die Klangwunder restlos erfüllenden Künstlerstab. Nach dem Verinnerlichungsbade der Symphonie-Wiedergabe konnte R. Wagners Festwiesenakt aus den „Meistersingern" trotz sorgfältiger Ausmeißelung kaum noch eine Steigerung des Gefühlsausdrucks bringen. Der mitwirkende gemischtchörige Lehrergesangverein und Opernsänger Friedrich Schorr (Köln) entledigten sich ihrer Aufgaben mit tunlicher Sicherheit und feiner Charakterisierungskunst. Ein seltenes Erlebnis war endlich die Aufführung von Mahlers IX. Symphonie, der Schulz-Dornburg das Letzte an geistiger Beweglichkeit schenkte. Sonst gab es noch Händels Agrippina-Ouvertüre, Locatellis Trauersymphonie, Rameaus Ballettsuite aus der Oper „Dardanus", Bachs 1. brandenburgisches Konzert, dem in vorderster Linie Hans Treichler (Violine) und Johannes Berg (Oboe) ihr feinkünstlerisches Empfinden liehen, und Beethovens II. Symphonie. Als solistisch Mitwirkende seien genannt: Prof. Karl Flesch, der in der Wiedergabe von Nardinis C- und Beethovens D dur-Violinkonzert Rühmliches leistete, Helge Lindberg der lebensvolle Gestalter selten gehörter Mahler-Lieder, die jungen Bochumer Pianistinnen Hedwig Velten und Maria Grenzhäuser gelegentlich der anerkennenswerten Darbietung des Bachschen C dur-Konzerts für 2 Klaviere, Maria Schulz-Dornburg als stilsichere Vertreterin des klassischen Gesangsfaches, Edwin Fischer, der sich mit Max Regers gewaltigem, todesschauerdurchbebtem f moll-Klavierkonzert begeisterte Huldigung erzwang, Kurt Schubert als trefflicher Liszt-Spieler und Elisabeth Bischoff, die sich seelisch rege auf Mendelssohns e moll-Violinkonzert einzustellen verstand. Im ersten der Einführungsabende in die Klangwelt der symphonischen Werke war Schulz-Dornburg die Erläuterung von Mahlers „Neunter" zu danken, während der zweite durch Dr. K. Grunsky den musikalischen Aufbau der „Fünften" von Bruckner klarlegte. Daran schloß sich dann das Spiel des ganzen Werkes unter G. Bunks meisterlicher Mitwirkung nach Dr. Grunskys pietätvoll besorgter Uebertragung der Orchesterstimmen für zwei Klaviere. — Die Kammermusikkonzerte ehrten u. a. das intime Schaffen des Münchner Komponisten Aug. Reuß. Außer einem melodie- und farbenreichen Oktett für Blasinstrumente, in dem sich die Blasmusikvereinigung unseres städt. Orchesters Lorbeeren verdiente und der romantischen Sonate für Violine und Klavier hatte Reuß unserm Orchester sein Streichtrio Op. 40 und ein Präludium mit Fuge zur Uraufführung überlassen. Während das Trio klassische Linie beherrscht, zeichnet die Fuge sorgsame thematische Durcharbeitung und geistige Spannung aus. Reuß' herzerfrischende Tonsprache bestrickte. Um die untadelige Ausdeutung machten sich die Herren Treichler, Grevesmühl, Geistfeld, H. Busch und Dr. W. Georgii verdient. Die Kammermusikvereinigung Christian Döbereiners (Gabriele v. Lottner, Chr. Döbereiner, Ant. Nuber) führte in hervorragender Weise in die Schatzkammer alter Meister um die Wende des 17. Jahrhunderts. Das erste volkstümliche Kammerkonzert, dem Dr. W. Georgii, Hans Treichler, Oswald Wünsche, Fritz Geistfeld, Hermann Busch, Heinrich Jenkel, Johannes Berg, Arthur Fischer, Karl Burkhardt und Max Uhlein ihr reiches Können widmeten, gab Mozarts F dur-Quartett für konzertierende Oboe, Beethovens A dur-Cellosonate und Schuberts F dur-Oktett das Wort. Eine Sonderveranstaltung der Geschwister Schulz-Dornburg (Maria, Else, Hanns, Rudolf) brachte mit feinem Geschmacksinn selten gehörte Vokalkompositionen aus Vergangenheit und Gegenwart. Zwei Jugendkonzerte, die unter Mitwirkung des städt. Orchesters und des Seminaristinnenchores (Seminarmusiklehrer W. Hauer) zustande kamen, erfreuten die vielen tausend Knaben und Mädel durch Humor in der Musik und musikalische Märchenbilder für Orchester. Die Erläuterung dazu gab Kapellmeister R. Schulz-Dornburg. — Im ersten Chorkonzert des Musikvereins ehrte Musikdirektor Arno Schütze Brahms' Andenken durch die Wiedergabe des „Deutschen Requiems". Die Solopartien waren bei Rose Walter und Alfred Stephani bestens aufgehoben. Den Gedanken, bedeutsame Opernchöre ohne szenische Belastung im Konzertsaal vorzutragen, ließ Musikdirektor Kranzhoff mit seinem Bochumer Männergesangverein zur Tat werden. Die Brahms-Feier des M.-G.-V. „Schlägel und Eisen" vermittelte uns unter Rudolf Hoffmanns temperamentvoller Direktion die Bekanntschaft mit der großen Chorkantate „Rinaldo". Aus der Reihe der übrigen Konzerte verdienen noch genannt zu werden eine Brahms-Gedächtnis-Veranstaltung des Lehrergesangvereins (gemischter Chor) unter Konrad Sarrazins kundiger Leitung (mitwirkend die Pianistin Else Schmitz-Gohr), die Erstaufführung des Weihnachtsoratoriums von Oskar Wermann durch den Christuskirchenchor H. Haarmann und verschiedene Solistenabende, die Arno Schütze, Hermann Jadlowker, Ibolyka Gyarfas, Heinrich und Katharina Knote, Max Krauß, Elisabeth Rethberg und Alex. Kropholler Erfolge sicherten. In der Oper brachte Intendant Dr. Saladin Schmitt nach den höchst bemerkenswerten Neuinszenierungen des „Parsifal" und des Gluckschen „Orpheus" Richard Wagners „Tristan und Isolde" zur Wiedergabe. Sophie Wolfs Isolde übertraf Leonor Engelhards Tristan. Mozarts „Entführung aus dem Serail" war ganz aus dem Schauspielerischen entwickelt und bewegte sich in leichter, duftiger Linienführung. Max von Schillings eingestreute Rezitative, von Cembaloklängen untermalt, begünstigten das muntere Fortschreiten der Handlung und gaben vornehmlich Karl Siebold als Pedrillo Gelegenheit, seine seltene Kunst im Sprechgesang zu beweisen,. Karl Hauß' Belmonte und Grete Sammler-Siegerts Konstanze glänzten in sauber gesungenen und verständnisvoll phrasierten Koloraturen, Johannes Schröders Bühnenbilder wirkten phantastisch in Farbe und Form. Wilhelm Grümmers Orchesterführung verstand sich gut auf die feine Filigranarbeit der Partitur. In Nicolais „Lustigen Weibern" lernten wir Opernregisseur Franz Mannstaedt als Tausendkünstler kennen. Shakespeares Geist sprühte aus allen Winkeln. Phantastische Komik beherrschte jede Bewegung, erfrischende Laune Bild um Bild. Gleich einem riesigen bemalten

Bilderbogen rollten die von Joh. Schröder entworfenen Schauplätze auf der Dreh- und Schiebebühne am Auge vorüber, farbenfreudig flächig ausgeführt. Paul Drachs temperamentvolle musikalische Führung und Jul. Gutmanns trefflicher Falstaff waren nicht minder sorgfältig angelegt. Bei Lortzings „Zar und Zimmermann" war die Bühne dekorativ mit seltenem Geschick farbigen Kupferstichen alter Meister nachgebildet. Beethovens „Fidelio", den Mannstaedt im Charakter der napoleonischen Zeit prägte, deutete allerwegen (auch bildnerisch) in großer wuchtiger Linie das Erlebnis aus. Paul Hochheim stellte sich in der Rolle Florestans als leistungsfähiger Heldentenor vor. Und nun zu „Aida", die sich szenisch nicht im gewohnten Prunkgewand präsentierte. Hier arbeitete Mannstaedt nur mit einer kleinen Zahl massiger Säulen als Kennzeichen des Palast- und Tempelinnern, dem asketisch stilisierten Pyramiden- und Sandhügeltyp und orientalisch farbigen Lichteffekten. Die schwierige Titelpartie bewältigte Helene Hecker glänzend. Auch hier bewährte sich das freudige, vom ausgetretenen Wege bewußt abweichende Streben des Künstlerstabes der Schmittschen Bühnen aufs beste.

M. Voigt.

*

München. Ein moderner Dichter, ich glaube Otto Flake, läßt eine Episodenfigur des Züricher 1918 die Geistigkeit seiner, die Gegenwart vertretenden Kunst nicht als eine düstere Emotion, sondern als ein Spiel mit einer kleinen Maschine aus glimmendem, buntem Papier bezeichnen. An diese wehmütige Groteskierungssucht, die mir auch in der Ausdruckskultur, speziell beim Kunsttanz von Männern vorzuherrschen scheint, konnte man stellenweise bei dem wichtigsten kammermusikalischen Ereignis dieser auf anderen Gebieten leider ereignisreicheren Woche, der Aufführung des Streichquartettes Op. 1 Nr. 1 von Hermann Scherchen durch das Schachtebeck-Quartett denken, um davon nicht wieder los zu kommen. In diesem Sinne hat vor allem der zweite Satz zeitgeschichtlichen Wert, denn er assoziiert zweifellos Eindrücke, die uns aus der Pantomime geläufig sind, bizarre, übertriebene Charakteristik in der Themenbildung und der Stimmungsuntermalung, dazu jene Art krauser, gespreizter, ganz undämonischer Lustigkeit, der als Zeitsymptom tiefer nachzuspüren, allein schon das Hören dieses Werkes wert wäre. Scherchen ist durch seine Pionierarbeit für moderne Musik längst kein Unbekannter mehr, und die Zweifel darüber, ob trotz der unleugbar in diesem, wie versteckt auch im langsamen Satz vorhandenen und merklichen Femininitäten das Wort Dekadenz hier Berechtigung hat, legen sich eigentlich mit der vom ersten üppig aufquellenden Einsatz an sich verstärkenden Gewißheit, es mit einer zielbewußten und im Handwerklichen sattelfesten Persönlichkeit zu tun zu haben. Besonders muten alle Steigerungen und Höhepunkte als geschlossene, organische, inspirierte Gebilde an, überlegen entworfen und eingesetzt, satztechnisch glänzend, teilweise faszinierend quartettmäßig beherrscht. Es ist nun einmal ein neuer Typus Musiker, dessen Herausbildung sich in dieser energetischen, taktischen Art anbahnt, und dem Wirken einer geschichtlichen Macht zuzuschauen statt eines ungetrübten Kunsterlebens erscheint mir gar kein so schlechter Tausch, wenn die Ablösung aus dem Bestehenden verhältnismäßig so lückenlos geschieht wie hier. Denn der Boden der überkommenen Form und Inhaltlichkeit wird nur zögernd und vorsichtig verlassen, keine Note in dem ganzen Werke ist frivol und die wertvollsten Partien des langsamen Satzes können wohl als eine herzliche Rückschau gelten, so wie wenn einer sich zum Wandern fertig macht. Eine mit starkem, innerlichem Sentiment belastete Seele spürt ferne Umrisse, ohne den Anschauungswandel von der unserer Zeit anhaftenden Gemütsirre zu einer ausgesprochenen Mentalität oder aber zur Belebung von neuen Gemütselementen schon vollziehen zu können oder zu wollen. Derartige Erwägungen, die sehr zu einer tieferen Begründung anregen würden, darf man wohl unbedenklich in diesen markanten dritten Satz legen. Sie helfen leicht über den schwächeren letzten und die durch die Zwiespältigkeit hervorgerufenen Unausgeglichenheiten, manchmal krampfhafte Schürzung der Durchführungen, Auspressung von Motiven, harmonisch willkürlich Modernisiertes neben prachtvollen akkordlichen Funden hinweg. Die Aufführung des schwierigen Werkes durch das Schachtebeck-Quartett entsprach allen Erwartungen, die man bei einer künstlerisch derart gewissenhaften Vereinigung zu hegen befugt war, aber auffallend erkenntnisvermittelnd dünkte mir für die Ausdeutung doch noch etwas zu viel gesagt. — Ein dem Schaffen Münchner Komponisten gewidmeter Abend bot eingangs Fantasie und Fuge von Otto F. Manasse, für Orgel. Dieser seit einiger Zeit häufig zu Worte gelangende Komponist sucht mit dem Geschmacke eines vorwiegend lyrischen Musikers und einem — sehr gediegenen — Rüstzeug des Tastenspielers nach möglichster Einprägsamkeit seiner innigen melodischen Erfindung und bevorzugt hiefür offenbar die Orgel. So hörte man im Sommer eine Anzahl Choralvorspiele, denen auch in rascheren Zeitmaßen eine abgewandte, dabei unstörbare Versonnenheit eigen war. In diesem größeren Werk weiß er freilich auch die Macht seines Instrumentes zu nutzen, fällt aber auch gerne in zwischenspielartige, liebevoll erwogene Modulationen zurück. Die Fuge klügelt glücklicherweise kein besonders hurtiges oder imperatives Thema aus, sondern leistet lieber in der Engführung, beim Eintritt der Vergrößerung und in einer abwechselungsreichen, teilweise ganz poetischen und kurzweiligen Kontrapunktik Tüchtiges, mit dem vorzüglichen Merkmale des Maßhaltens. Das dankbare Stück erfuhr durch den außerhalb Münchens leider viel zu wenig gekannten und gewürdigten Hermann Sagerer die trefflichste Wiedergabe, die es sich wünschen konnte. Dasselbe Konzert warb mit einer romantischen Sonate auch wiederum für August Reuß. Mit diesem verschlossenen Künstler hat es seine eigene Bewandtnis. Jedes seiner Werke legt unbestreitbar Zeugnis von einer Meisterschaft ab, die heute in Manchem neben Pfitzner ehrenvoll besteht. Und das nicht nur im Technischen, sondern tatsächlich auch im Einfall und der höheren Arbeit. Den kunstvollen, tiefempfundenen ersten Satz der „Sommeridylle" beispielsweise kann man ruhig mit in die erste Reihe jener modernen Orchesterkompositionen stellen, die nicht nur als irgendeine Vorstufe zur Orchestervirtuosität entstanden sind. Ich meine, die Musik zum „Kätchen von Heilbronn" wäre da die rechte Nachbarschaft. Denn Reuß hat mit Pfitzner einen in seiner Unwillkürlichkeit köstlichen stilistischen Hauch von deutschem Mittelalter gemein, nur daß er als Realromantiker, falls man die spezifisch mittelalterliche Version der Romantik in einem derartigen geistesgeschichtlichen Terminus fassen darf, die Inhaltlichkeit generell anders einführt. Kein Gefühlsromantiker des 19. Jahrhunderts würde Volksmelodien, magyarisierende Themen so unverputzt, ununterstrichen einsetzen, Höhenflächen der Durchführung in einer naiven, handgreiflichen Marschphantastik anlegen, ja, sogar Schubert würde an diesen Stellen irgend ein leuchtendes Klebemittel nicht verschmäht haben. Vielleicht berühren wir hierin die Kernschwierigkeit eines allgemeineren Verständnisses der Reußschen Kunst, zu deren Behebung es sicherlich nur nötig ist, sie in dem Gesamtschaffen des Künstlers einmal richtig herauszuarbeiten. Reuß ist schließlich nicht mehr der Allerjüngste und die Unmittelbarkeit seines an und für sich schon sehr komplizierten künstlerischen Charakters bräuchte Bahnen. Und gerade der Begriff einer wenig reflektierenden Tatenhaftigkeit, einer Romantik unter den Vorzeichen einer uns nicht gewohnten, wenn freilich in uns nicht toten Epoche dünkte mir nicht unergiebig, zumal dem Komponisten Kühnheiten in seinen musikalischen Anschauungen durchaus nicht fremd sind. Die Herren Anton Huber (Violine) und Erich Kloß (Klavier) nahmen sich des auch technisch nicht leicht zugänglichen Werkes mit voller Hingabe an. — Ein zum großen Teil Heinrich Noren gewidmeter Abend vermittelte die Bekanntschaft mit der vorzüglichen Pianistin Elly Jonas-Stockhausen; es sei dies deshalb betont, weil hier der Fall einer selten speziellen, beinahe autentisch zu nennenden Wiedergabe vorliegt. Die Darstellung der Gegensätze und Widersprüche, aber auch das Eintreten für die positiven Eigenschaften der Norenschen Kompositionsart ließ (Klavierviolinsonate, Trio Op. 28) kaum einen Wunsch unerfüllt. — Den Reigen des kompositionell zu Verfolgenden schließt für diesmal das Busoni-Konzert Th. Dimitriescus, in welchem das „Indianische Tagebuch" und den Musiker stellenweise auch die Satzkunst der Variationen über ein Thema von Chopin stark fesselten. Der Konzertgeber wurde den enormen Ansprüchen der Busonischen Kompositionen an das Gedächtnis und die Spielgeläufigkeit in glänzender Weise gerecht, zeigte sich auch darüber hinaus als großzügig erfassender und klanglich differenzierender Pianist, aber man konnte sich des Gefühles doch nicht ganz entschlagen, daß alle diese Mühe ziemlich umsonst aufgewendet wurde; zu viel stammt bei den Stücken dieses Abends aus zweiter Hand und auch das Originellere birgt nichts Erwärmendes. — Paula Stebel, die zusammen mit der sympathischen Geigerin Niele Queling einen Sonatenabend gab, überraschte durch ein nicht alltäglich reifes und kultiviertes Klavierspiel; die tonlichen Dimensionen der C dur-Sonate von Brahms waren auf ein geschmackvolles Maß und Verhältnis zu den Anschlagsmöglichkeiten der Spielerin reduziert, in der Reger-Sonate (c moll) gab sie ihrer Partnerin durch eine bei Reger besonders verdienstvolle poetische Gliederung und Artikulation Gelegenheit zur Entfaltung von schönen Kantilenen; merkwürdig, diese Sonate, die doch schon den späteren Opuszahlen angehört, mutet wie eine nochmalige Gedächtnisehrung Brahmsens an, ein Werk des Ueberwundenhebens, gefestigt doch unbeschwert, jedenfalls vornehmlich geeignet, den Weg zu Reger weiter auszuheben. — Einen uns nicht sehr nahestehenden Typus vertritt der ungarische Pianist Tibor Szatmari, wohl auch durch die Zwiespältigkeit seiner Leistungen. Szatmari hat zweifellos das Zeug zu einem hervorragenden Lisztspieler, aber auch hier, wie noch mehr bei Chopin, macht sich eine gewisse Fahrigkeit, ein hastiges Heraushämmern technischer Glanzpunkte, unliebsam bemerkbar. — Saubere Interpretationen wären von Marianne Kuranda zu melden, die die Brahmsschen Händel-Variationen mit Stilgefühl und vorzüglicher pianistischer Schulung, dabei mit anteilnehmendem Temperament vortrug, von Hermann Klug, dem man nur etwas mehr Farbensinn wünschen möchte — die Wandererphantasie ist doch, wie in jeder anderen, so auch in dieser Richtung ein reich bewegtes Stück — und von Sam Reichmann, der als Musikertypus interessieren kann; er repräsentiert nämlich den intellektuellen, ehrlichen Könner, der sehr viel Arbeit hinter sich gebracht und die Summe seines Könnens nun in einem ästhetischen Kolleg beieinander hat. — Auf geigerischem Gebiete erforderte die Hauptaufmerksamkeit der Violinabend Andreas Weißgärbers. Er ist gewiß ein eminenter Spieler, von ernstestem Kunstwillen und tiefem Beseelungsvermögen erfüllt, aber das muß doch gesagt werden, eine derartig müde Ueberlegenheit allen frischen Tempis gegenüber und eine derartige Blasiertheit im Dynamischen fallen mit der Zeit recht lästig auf die Nerven. Sein ausgezeichneter Begleiter Dr. Hans Rohr tat freilich im gegenteiligen Sinne des Guten etwas zu viel. Außerdem, über Dinge wie „Bach-Weißgärber" müßten wir allmählich hinausgekommen sein; ein paar eingefügte virtuose Füllungen, ja selbst grundlegendere Bearbeitungen rechtfertigen diese Doppel-

autorschaft noch lange nicht. Kreisler und Burmester haben wenigstens das Verdienst einer Sammlertätigkeit, mit der sie dieses Genre geschaffen haben. — Die geigerischen Qualitäten Armella Bauers besitzen ebenfalls das Anrecht auf bevorzugte Beachtung; ein etwas freierer künstlerischer Horizont würde die Nützung derselben nur günstig beeinflussen. — Meine Reagenz auf Wunderkinder hätte mich vor Jahren schon einmal beinahe das Referentenämtchen gekostet; ich beschränke mich deshalb bei Ruth Toermoes auf die Feststellung, daß es gerade für den Psychologen schier unglaublich ist, wie das Kind das Dvořáksche Cellokonzert meistert, von dem auswendigen Abspielen eines ganzen Programmes mit Zugaben gar nicht zu reden. Freilich wirkt es dann erlösend, wenn in dem angespannten Reproduktionsmechanismus eine Kleinigkeit versagt und das Kind genau so hilflos ist, wie andere Kinder, denen der Unfug des Herumreisens erspart ist und die rechtzeitig ins Bett gehen können, statt bis in die Nacht hinein zu konzertieren. Viktor Schwarz.

(Orchester-Konzerte.) Hans Knappertsbusch, den neuen Operndirektor Münchens, habe ich nun endlich als Orchesterdirigenten erlebt, und zwar gleich, als er uns Beethovens „Neunte" zu vermitteln versuchte. Es weht etwas von marmorner Kühle um diesen rasch zu Ansehen gelangten, blonden, hochgewachsenen jungen Mann, eine Kühle, die manchem von uns Epigonen, die wir — zumal in München — mit versinnlichenden und vergeistigenden Dirigenten überfüttert sind, nicht übel behagte. Wozu nicht nach Walter und Hausegger auch einmal einen ganz unbeschwerten Beethoven-Interpreten hören? Ueber Knappertsbuschs hervorragende Dirigierbegabung, seine körperliche Beherrschtheit, seinen rhythmischen (sozusagen preußischen) Schwung besteht für mich schon jetzt kein Zweifel; ob er dereinst in die Reihe unserer großen Kapellmeister eingehen wird, hängt davon ab, ob es ihm gelingt, sein Menschentum so mit dem Musikalischen zu verbinden, daß beides in wechselseitiger Steigerung emporwächst. Darüber zu orakeln dürfte einstweilen kein Anlaß sein; bleibt nur noch festzustellen, daß er — für den erkrankten Hausegger einspringend — mit dem minder folgsamen Konzertvereinsorchester sich u. a. nicht ganz glücklich an Pfitzners Kätchen-Ouvertüre versuchte, überdies uns aber mit der Weingartnerschen Verballhornung der Weberschen „Aufforderung zum Tanz" beglückte, die er — ein bedenkliches Omen — mit sichtlichem Wohlgefallen herausbrachte. — Eine Freude bereitete es mir, Wilhelm Sieben wieder in München am Dirigentenpulte zu sehen. Von den neuen „Generalmusikdirektoren" ist er vielleicht der sympathischste. Wer Straußens „Eulenspiegel" so übermütig und schwungvoll herauszubringen weiß, der hat das Herz auf dem rechten Fleck. Hoffentlich kommt dieser prächtige Musiker bald wieder zu uns; wir leiden zurzeit Mangel an wirklich befähigten Orchesterdirigenten [1]. Erwin Kroll.

*

Stuttgart. Die Gelegenheit, symphonische Werke zu genießen, bietet sich für den hiesigen Musikfreund häufiger, seit der „Konzertbund" auf den Plan getreten ist. Kann in den eigentlichen, nunmehr vom Landestheater veranstalteten Abenden die Symphonieliteratur in ihrem weitesten Umfang berücksichtigt werden, so kommen für den Konzertbund in der Hauptsache Orchesterschöpfungen kleineren Formats und mittleren Charakters in Betracht. Mit einem klassischen Programm ließ sich das Landestheater-Orchester unter der Führung Paul Scheinpflugs hören. Die dem Orchester in Fleisch und Blut übergegangenen Symphonien von Mozart (Es), Beethoven (Nr. 8) und Schubert (h moll) kamen in gediegenster Ausführung zu Gehör; davon, daß sich persönliche Auffassung des Dirigenten stark geltend gemacht hätte, war nichts zu verspüren. Und das war wiederum gut, wenn man bedenkt, wie schnell ein Werk von der Art einer Mozart-Symphonie entstellt ist, wenn es dem Pultvirtuosen auf Gnade und Barmherzigkeit überlassen wird. Von den weiteren Abenden sei jenes Konzert erwähnt, welches die Zuhörer mit der melodisch wirksamen e moll-Symphonie von Dvorak bekannt machte und in welchem Walter Georgii seine hochentwickelten pianistischen Fähigkeiten an dem d moll-Konzert von Mac Dowell bewies. Erich Band trug durch seine sichere Art der Stabführung wesentlich zu dem Erfolg des Abends bei. — Den Geigern Leo Guetta und Andreas Weißgerber, von denen der erstere durch auffallende Schönheit und Weichheit des Tons aber auch durch Weichlichkeit der Auffassung sich von der Mehrzahl seiner Kunstgenossen unterscheidet, während Weißgerber als stark routinierter Techniker und Vortragskünstler in der Erinnerung bleibt, folgte der Violinist Willy Müller, ein ernst strebender Neuling auf dem Podium, der sich den Besitz genügender technischer Kenntnisse gesichert hat und auf dem Wege zu sein scheint, die ihn noch drückenden Fesseln der Schule vollends abzustreifen. Ständig wächst die Zahl der Kammermusikaufführungen, Anzeichen sind vorhanden, daß, wozu ja auch die Zeitumstände drängen, das solistische Konzertieren eingeschränkt wird. Feingeschliffen, im Rhythmischen durch pikante Spielart sich auszeichnend, war alles, was das Budapester Streichquartett Hauser vorführte, der die Spieler beseelende innere Drang, der auch einmal ungestüm hervorbrechen darf, ist an diesem Quartett weniger zu erkennen als an der Quartettvereinigung Schachtebeck. Man verdankte dem Anführer dieser Vereinigung die Bekanntschaft mit H. Scherchens Werk 1, in dem eine kräftige Sprache geführt wird, dem aber, um seine einzelnen Teile in eine gedrängte Form zu bringen, die geschickte Hand des Formkünstlers nötig gewesen wäre. Tüchtig, aber ohne höheren Schwung spielte der Pianist Hermann Klug sein Programm ab, Isolde Früh (Klavier) besitzt die Gabe poetischen Sicheinfühlens, kann aber als Technikerin noch zu einer gesicherteren Spielweise gelangen. Solist im besten Wortsinne ist der Cellokünstler Emanuel Feuermann. Bei ihm hat man es mit völliger Ueberlegenheit über das Instrument zu tun und wird trotzdem nirgends durch selbstherrliche Anwandlungen des Virtuosen gestört. Von den drei Schwestern Schmuckler ist unbestreitbar die Pianistin Alice die leistungsfähigste, aber auch die Geigerinnen Fränne und Elvira Schmuckler verdienen ein ehrendes Zeugnis. Vollendeter Stimmbildung erfreut sich die Sopranistin Else Jürgensen, aber ihre Kunst ist kühl und eingelernt. Es ist etwas Unvergleichliches um den schönen Ton, aber die Wahrheit darf nicht zu kurz kommen. Zudem: „Schönheit vergeht, Wahrheit besteht" könnte man mit Abänderung eines bekannten Sprichwortes sagen. Eine Liedersängerin, die höchsten Ansprüchen genügt, ist Lotte Leonard. Diese Mezzosopranistin ist eine Zierde des Konzertsaales. Alexander Eisenmann.

Tüchtige, bewährte Künstler des Landestheater-Orchesters haben sich unter dem an vergangene Zeiten erinnernden Namen „Collegium musicum" zusammengeschlossen, um der einst gleich der Streichmusik gefeierten, aber jetzt in Vergessenheit geratenen Bläserkammermusik den wohlverdienten Weg in die Oeffentlichkeit zu bahnen. Dafür gebührt den Herren R. Dittrich (Flöte), K. Riedel (Oboe), J. Rauschert (Klarinette), A. Bartzsch (Horn), O. Bartholomes (Fagott) allen großer Dank, zumal da ihre Tätigkeit eine selbstlose, ja aufopfernde genannt werden darf. Drei Aufführungen hatte das Unternehmen vor Weihnachten zu verzeichnen. Sie fanden alle in dem stimmungsvollen und für diesen Zweck außerordentlich geeigneten Festsaal des Handelshofes statt. Da gab es zunächst zwei Bläserquintette (Danzi und Onslow) zu hören, die in peinlich sauberer und kammermusikalisch einwandfreier Ausführung bewältigt wurden, sowie das Beethovensche Duo für Klarinette und Fagott. Im zweiten Konzert gesellte sich den Blasinstrumenten das Cembalo bei, im dritten traten Geige, Viola und Cello zu den einzelnen der Bläser. Den Anteil der Streichinstrumente hatte das Stuttgarter Kammertrio (Baumann, Köhler, Münch) übernommen, die in bekannter frischer und musikalischer Art musizierten; das Cembalo wurde stilecht von P. Kirchhoff gespielt. Besonders nachhaltigen Eindruck im dritten Konzert hinterließ das Blasquintett von Stamnitz. — Ueber die Konzerte des Jahres 1923 wird nach ihrem Abschluß berichtet werden. R. G.

*

Wien. In dem atemraubenden Tempo krankhaft gesteigerten Musikbetriebes ein Augenblick ruhigen Selbstbesinnens: nichts anderes, nicht mehr will dieser Bericht sein. Man blickt um sich und faßt, wie sich's gebührt, zunächst die Staatsoper ins Auge. Unter den zwei Konsuln, die dort die Geschäfte führen, sind die Lose nicht eben gleich verteilt. Für drei Monate hat sich der Direktor Richard Strauß verpflichtet und kaum länger dürfte seines Mitdirektors Franz Schalk Urlaubszeit sein: diesem die Arbeit, jenem das Vergnügen, diesem der tägliche mesquine Kleinbetrieb, saure Wochen des Probenstudiums, jenem das beleuchtete Dirigentenpult, an das man sich nur zu setzen braucht, um erstklassig besetzte Vorstellungen eigener Werke, denen noch mal ein Mozart oder Tristan sich zugesellen darf, glanzvoll und festlich zu leiten. Entsprechend Straußens jüngstem künstlerischen Bekenntnis, wonach er „sich frei wisse von dem veralteten Ehrgeiz, möglichst viele Novitäten herauszubringen", haben wir es in den sechs Monaten dieser Spielzeit zu einer einzigen Neuaufführung gebracht. Schrekers „Schatzgräber" konnte mit nahezu einjähriger Verspätung infolge der bekannten, nur bei uns nie überwindlichen „widrigen Umstände" endlich doch erscheinen. Die Aufführung unter Schalk war trotz sichtlicher Sparsamkeit in der Ausstattung ganz hervorragend (Frau Kappel als Els, Schubert als Elis, Tauber als Narr ein glänzendes Dreigestirn) und die fünfte Vorstellung unter Schreker selbst bekräftigte den Erfolg des Wiener Autors, der, wie so viele von uns, seinen Ruhm in Deutschland gewann. Beinahe hätte ich — so unbedeutend sind sie — der Novitäten des altehrwürdigen Redoutensaales der Hofburg vergessen: des Versuchs, um den sich Strauß persönlich und vergeblich bemüht hat, den begrabenen Johann von Paris wieder lebensfähig zu machen, und einer Ballettsoiree, die bunt genug aussieht: Tänze von Couperin, von Strauß meisterhaft instrumentiert, Originalstücke von Rameau, stillos ergänzt durch eines in abstechender Bearbeitung von Mottl, zwei unbekannte Tänze von Johann Strauß — dies alles ohne die Spur einer Ballettidee, ohne die durch den kleinen, einer richtigen Bühne ermangelnden Raum verwehrte Möglichkeit, mit Massen, Dekorationen, Beleuchtung, glanzvolle Bilder darzustellen. So daß sich die spärliche Hofgesellschaft des Sonnenkönigs auf einem Absatz der Treppe, die die Wand des historischen Redoutensaals teilt, bescheiden genug mit Kontretänzen vergnügen muß. Und mitten zwischen den zwei alten Franzosen der springlebendige Maurice Ravel mit seinem netten kleinen Ballettscherz: **Ma mère l'oie**, das einzige, das recht witzig inszeniert und von Klemens Krauß dirigiert auch musikalisch interessant war. An diesem denkwürdigen Abend ist freilich nicht gespart worden und die Sache soll, wie man hört, viele hundert Millionen, wenn auch nur in österreichischen, doch in unsern Kronen gekostet haben. Der Besuch der Oper scheint sich seit der Herabsetzung der Preise wieder gebessert zu haben; trotzdem macht sich die allgemeine geschäftliche Stagnation, die mit einem andern Fremdwort Sanierung genannt wird, hier nicht

---

[1] In meiner vorigen Besprechung (Heft 9) ist ein sinnstörender Druckfehler stehen geblieben. Auf S. 141 muß es von Mahlers VII. Symphonie heißen: „... diese peinvoll in Szene gesetzte (wenngleich wohl ahnungslos-verlogene) Musik ..."

weniger bemerkbar als in schlecht besuchten Konzerten und vor allem in der notleidenden Volksoper. Auch sie erfreut sich eines Direktors, der, was man ihm nachfühlen kann, es vorzieht, in Südamerika Geld zu machen, als es in Wien auszugeben. Der tätige und tüchtige Gouder-Guntram, der Weingartner den Sommer über erfolgreich vertreten und als einzige Novität dieser Saison eine sehr anständige Aufführung des „Boris Godunow“ mit Saleschi herausgebracht hatte, wurde plötzlich ausgeschifft, ein obskurer amerikanischer Impresario betätigte sein finanzielles Interesse an dem Haus, in dem es seitdem unheimlich still geworden ist. Es sieht beinahe wie eine schleichende Krise aus, die manchmal in Agonie überzugehen pflegt. Uebrigens ist auch der Besuch der Volksoper dem Volke samt dem berühmten Mittelstand nachgerade unerschwinglich geworden. Eine verheißungsvoll einsetzende Neugründung „Mittelstandsoper“ ist mangels an Kapital und infolge Ungunst des Raumes (eines Ballsaals) gescheitert. Vereinzelte mäßige Nachmittagsvorstellungen bieten keinen Ersatz; in der Musikmetropole Wien gibt es nur zwei Typen von Musiktheaterbetrieben, die noch immer gehen, ja blühen, die Operetten- und die Kinotheater. — Ueber die Konzertsaison zu sprechen, bleibe einem nächsten Bericht aufgespart. Dr. R. St. Hoffmann.

Kurze Musikberichte

Meschede (Westf.). Am 3. Dezember veranstaltete Herr Musikdirektor Wilhelm Hilt unter Mitwirkung des Musikvereins eine Brahms-Gedächtnisfeier. Dr. Alfred Morgenroth (Berlin) sprach über Brahms' Leben und Schaffen. Als Solistin war die in weiten Kreisen als vorzügliche Interpretin Brahmsscher Lieder bekannte Frau Julie Klimmerboom (Köln) gewonnen. Mit seelenvollem, tiefempfundenem Vortrag sang sie das Altsolo aus der Rhapsodie Op. 53. Beispiellosen Erfolg hatte sie auch mit Liedern von Brahms, bei denen sie Herr Hilt am Ibach vortrefflich begleitete. In den Klaviersoli erwies er sich als echter Künstler in Auffassung und technischer Beherrschung. Zum Schluß wurden von den Herren Hilt und Dr. Morgenroth die Ungarischen Tänze 5 und 6 in feinstem Nachempfinden dargeboten. Der vom Musikverein gestellte Männerchor begleitete die Rhapsodie aus Goethes Harzreise und verdient, wie alle Mitwirkenden in dem Konzert, das in der Tat eine würdige Ehrung eines großen Meisters darstellt, Lob und Anerkennung. J. Fr.

*

München-Gladbach. Das hiesige Musikleben erfreut sich auch in diesem Winter eines regen Interesses und brachte viel Interessantes und Neues. In den Cäciliakonzerten unter Hans Gelbke hörten wir Mahlers III. Symphonie und die Kindertotenlieder mit Meta Reidel (Amsterdam), Regers Böcklinsuite, Strawinskys Feuerwerk, Hugo Wolfs Feuerreiter, Haydns Jahreszeiten mit Eva Bruhn (Essen), Prof. Fischer (Berlin) und Martin Wilhelm (Berlin), der für Kammersänger Sooth einsprang. Josef Pembaur (München) wurde lebhaft gefeiert nach Chopins f moll-Konzert und Liszts ungarischer Fantasie. In den Symphoniekonzerten — ebenfalls von Gelbke geleitet — spielten Lonny Epstein (Köln) Mozarts c moll-Klavierkonzert und Aenne Betzak (Frankfurt) Lalos Symphonie **espagnol**. Frau Dröll-Pfaff von der Duisburger Oper sang Arien von Gluck und die Hymne von R. Strauß. Des letzteren Suite „Bürger als Edelmann“ und Korngolds Suite „Viel Lärm um Nichts“, Schuberts C dur und Schumanns B dur, Beethovens IV. und VIII. Symphonie, letztere in einem Volkssymphoniekonzerte, sowie Bachs C dur-Suite waren die orchestralen Darbietungen. — In den Kammermusikabenden lernten wir das Budapester Quartett (Tschaikowsky, Smetana und Mozart) schätzen und das Kölner Gürzenich-Quartett mit Prof. Bram-Eldering, Uzielli, Feuermann und Zitzmann hatte mit Schumanns Es dur und Brahms g moll-Klavierquartett großen Erfolg. Zu einem Orgelkonzert fanden sich Ferdinand Schmidt und Frau Erler-Schnaudt ein. Die zweite Winterhälfte verspricht ebenfalls viel Schönes, u. a. Pfitzners Chorkantate „Von deutscher Seele“.

*

Sigmaringen. In unserm Residenzstädtchen werden wir im Gegensatz zu den Großstädten nicht mit musikalischen Genüssen überfüttert. Nach der Aufführung von Händels „Alexanders Fest“ im November unter Hoffs gediegener Leitung folgte im Dezember ein Violinabend von Anna Hegner. Im Januar hat uns nun Musikdirektor R. Hoff etwas ganz Besonderes geboten: einen Abend, der ausschließlich den Arbeiten des in München ansässigen Siegfried Kallenberg gewidmet war. Ein Programm war zusammengestellt worden, das die Vielseitigkeit des Komponisten dartat: ein Trio (eine Frühарbeit, gut wiedergegeben von A. Hegner, A. Jagalski-Stuttgart und R. Hoff), „Deutsche Tänze“ für Geige und Klavier, dazu noch Vokalwerke, die zeigten, daß auf diesem Gebiete wohl eine besondere Befähigung des Komponisten festzustellen ist. Die Männerchöre, die sich jeder Liedertafelei fernhalten und die tief empfunden sind, wie die Madrigale für gemischten Chor, sind jedem ernsthaft strebenden Verein zu empfehlen. Besonders wundern mußte ich mich beim Anhören der Lieder, daß unsere Sänger, die nicht auf ausgetretenen Pfaden wandeln wollen, sich nicht noch mehr mit Kallenbergs Liedern befassen. Die Texte (altdeutsche u. K. Henckell) sind äußerst pünktlich vertont, verlangen allerdings einen intelligenten Vortrag; unser einheimischer Konzertsänger A. Klöckorn hatte mit diesen Liedern einen ganz besonders starken Erfolg. Dr. F. R.

Besprechungen

Die erneute Einschränkung des Raumes zwingt zu äußerster Kürze. Besprechung aller Werke ist unmöglich. Bücher und Musikalien, die hier ohne Zusatz aufgeführt werden, gelten ohne weiteres als empfohlen; eine nachträgliche Würdigung bleibt vorbehalten. Minderwertiges bleibt unberücksichtigt, soweit nicht eine ausdrückliche Warnung notwendig erscheint. Verpflichtung zur Besprechung unverlangt eingesandter Werke wird nicht übernommen.

Die Schriftleitung.

*

Bücher.

Die Musik. Band 36: Das Madonnenideal in der Tonkunst von Eugen Schmitz und Band 37: Das Christusideal in der Tonkunst von Karl Grunsky. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, R. Linnemann, Leipzig.

Zwei Musikbücher, an denen man seine uneingeschränkte Freude haben kann, da beide Verfasser nicht bloß ihr Gebiet beherrschen, sondern auch sich mit deutlich erkennbarer Liebe zu den von ihnen behandelten christlichen Idealgestalten hingezogen fühlen. So sind denn zwei Werkchen entstanden, die an musikgeschichtlichem wie an Gemütswert auf gleicher Höhe stehen. Jedes bietet im Rahmen seiner Aufgabe einen trefflichen Durchblick durch die ganze Geschichte der abendländischen Musik; jedes entgeht der Gefahr, kirchlich einseitig zu werden, durch den ungetrübten Blick für die geschichtlichen Tatsachen, welche ein lebendiges künstlerisches Hin und Her zwischen den zwei Hauptbekenntnissen darstellen; jedes hebt wertvolle, in ihrer Fülle sicher auch den meisten Musikern unbekannte Schätze geistlicher Musik aus alter und neuer Zeit, und endlich gehen von beiden Arbeiten nicht zu unterschätzende Anregungen für die Musikforschung aus, da sie auf so manche Lücke in unserem musikgeschichtlichen Wissen aufmerksam machen, durch deren Ausfüllung sich wohl ein Dutzend junger Forscher den Doktorhut erwerben könnte. R. Z.

*

Hans Joachim Moser: Musikalischer Zeitenspiegel. (Band 5 der „Musikalischen Volksbücher“.) Verlag J. Engelhorn, Stuttgart. (122 S.)

Der Hallenser Privatdozent und Verfasser der feinsinnigen Geschichte der deutschen Musik Dr. Moser führt auf wenig Seiten durch alle Zeiten und Völker, indem er Urteile und Eindrücke, die die Musik auf bedeutende Menschen gemacht hat, zusammenstellt. Er hat ein außerordentlich reiches Material zusammengetragen und nur das Beste davon mitgeteilt. Ein Büchlein ist so entstanden, das jedem Musiker und Musikfreund Freude und Genuß bereiten wird und ihm manches lehrt, was er bisher nicht wußte. Wissen müßte aber der Verfasser, daß Ardinghello kein Drama, sondern ein Roman ist und daß das, was er über Bismarck sagt, nach Sternfelds Forschungen falsch ist.

*

Hermann Unger: Musiktheoretische Laienfibel. (Band 6 der „Musikalischen Volksbücher“.) Verlag J. Engelhorn, Stuttgart. (127 S.)

Auf wenig Seiten gibt der ausgezeichnete Kölner Komponist und Musikschriftsteller Unger in musterhafter Uebersichtlichkeit ohne ein einziges Notenbeispiel eine Einführung in die Probleme der Musiktheorie. Vollkommene Beherrschung selbst der neuesten Theorien und Forschungsergebnisse paart sich mit klarem, leichtverständlichem Stil und macht das Buch zu einem idealen Volksbüchlein. Zwei Kleinigkeiten müßten allerdings in einer Neuauflage berichtigt werden: Im Don Juan gibt es keine Posaunen und auch Bruckner ließ seiner IX. Symphonie das Tedeum nicht anhängen. Wie sich der Meister die Vollendung des Werkes dachte, ist noch nicht völlig geklärt. Vielleicht bringt die wissenschaftliche Gesamtausgabe seiner Werke Aufklärung.

*

Georg Graener, Paul Graener: Mit sechs Abbildungen, einer Handschriftennachbildung und zwei Musikbeilagen. (Band 20 der Sammlung: Die Musik. Begründet von Richard Strauß, fortgesetzt von Arthur Seidl.) Verlag C. F. W. Siegel, Leipzig. (72 S.)

Georg Graener, der gleichfalls als Komponist hervortrat, hat uns eine kleine biographische Skizze seines Vetters Paul Graener, der im vorigen Jahre die Fünfzig überschritt, geschenkt, die sich vor vielen anderen Arbeiten über lebende Tondichter dadurch auszeichnet, daß sie nicht andere Komponisten schmäht um ihres Helden willen und doch hätte bei ihm, dem Vetter, diese Gefahr besonders nahe gelegen. Er gibt uns in dem Werk eine gut fundierte, an Einzelzügen, die nur der Eingeweihte wissen kann, reiche Biographie und verfolgt auch die musikalische Entwicklung dieses dem deutschen Volksempfinden so nahe stehenden Meisters liebevoll. Allerdings bedauert auch er, wie so viele Freunde von Graeners Schaffen, daß er noch kein Werk geschrieben hat, das alle seine Vorzüge im rechten Lichte zeigt. Das gut ausgestattete Bändchen wird vielen willkommen sein und Meister Graener manchen neuen Freund werben. Dr. Erich H. Müller.

Musik und Schule. Herausgegeben vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

Dem Wunsch der Teilnehmer an der „Ersten deutschen Schulmusikwoche" in Berlin (17.—22. Mai 1921) folgend, veröffentlicht das rührige Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht (Berlin), dessen Leiter, Geheimrat Dr. Pallath, ein nicht genug zu schätzender Förderer volksmusikalischer Bestrebungen ist, die Darbietungen der bedeutsamen Veranstaltung. Noch einmal zieht an uns vorüber, was uns damals gepackt hat: der alle Vorträge und Vorführungen mächtig emportragende, einende Wille, im Zeichen des Volksstaats die Glieder der Gesellschaft zur Teilnahme am Kulturleben, also vor allem am Musikleben der Nation, zu erziehen. Dies alles im steten Hinblick auf die Sonderstellung des Musikempfangenden, auf den zu pflegenden Geist der Volksgemeinschaft und das Hauptziel alles „Musikmachens": durch die Einheit des Kunstwerks seelisches Erleben wachzurufen, alles auf Grundlage einer Erziehung, die neben dem Musikalischen und Künstlerischen die Errungenschaften einer zeitgemäßen Pädagogik und Methodik nutzt. Da ist es nun mehr als nur interessant, noch einmal die scheinbaren und die wirklichen Gegensätze zu erleben, die sich damals jedem aufdrängen mußten, der neben den aufgezeigten Blickpunkten auch die Einwirkungen gewahrte, die menschlich waren und von außen kamen. Und es wäre töricht, anzunehmen, daß Dinge, die sich in Jahrhunderten einnisteten, der geisttötende Mechanismus und der Drill der Lernschule, von der der zur „Bereicherung des Liedschatzes" ausgehende Schulgesang früher erklecklich profitierte, mit einemmal geschwunden wären! Neben vielem Positiven aus der Praxis, das wir neu erleben, bleibt die starke Hoffnung: daß die Schöpfer der ersten Schulmusikwoche, allen voran C. Thiel, der Selbstlose, und der tiefschürfende, mit großzügigem Reformwillen ausgreifende Leo Kestenberg auch weiterhin Führer in Gefilde sein werden, in denen es nur Bruderschaft und Menschenliebe gibt . . . — Noch eines: wie wäre es, zu künftigen derartigen Veranstaltungen Vorveröffentlichungen einführender Art herauszugeben? So stellten sich leichter Bindungen her, die sonst manchmal ausbleiben müssen. **Heinrich Werlé** (Mainz).

*

Dr. **Heinrich Schmidt**: Die Orgel unserer Zeit in Wort und Bild. 129 Seiten. Verlag Oldenbourg, München.

Der Vorzug dieser kleinen, aber klar und anziehend geschriebenen Schrift vor so vielen andern ähnlichen Werken ist, daß sie sich ganz auf die moderne Orgel einstellt. Die pneumatische Orgel und die elektrische Traktur werden ausführlich beschrieben, und mit Beispielen aus der bekannten bayerischen Orgelbauanstalt Steinmeyer belegt. Hier wäre ein Eingehen auch auf die Firma Walcker, die für elektrische Traktur doch wohl die führende in Deutschland ist, angebracht gewesen. Weitere Abschnitte des Werks handeln von Disposition und Kostenberechnung, von Registrierkunst (leider nicht ausführlich genug), von Schutz und Instandhaltung der Orgel (sehr wertvoll), von Orgelprüfungen durch Sachverständige und in einem kurzen Anhang über Glockenkunde. Die ganze Schrift enthält auf gedrängtem Raume so viel Wissenswertes, daß sie jedem Organisten warm empfohlen werden kann. H. K.

*

Hermann Abert: Mozart. Kl. 8°. 72 S. R. Voigtländers Verlag, Leipzig. 1923.

Ein knappes, aber köstliches Bild Mozarts, aus der umfassenden Grundlage der großen Mozart-Biographie — die hier demnächst ausführlich zu würdigen sein wird — erstanden.

*

Dr. **Arnold Heim**: Vogel- und Insektenstimmen aus den Tropen. 8°. 20 S. Preis Frc. 1.—. Hug & Co., Zürich. 1923.

*

Arnold Schering: Die Welt Händels (Rede, gehalten beim Halleschen Händel-Fest 1922), Sonderabdruck aus der „Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege". Verlag Baedeker, Essen. 1922.

*

Peter Tschaikowsky: Erinnerungen eines Musikers. Uebersetzt, ausgewählt und eingeleitet von Dr. H. Stümcke. Reclams Universalbibliothek Nr. 6285/6.



Kunst und Künstler

— Der **Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft** wird vom 15.—20. Oktober 1923 in Leipzig stattfinden. Vorgesehen sind Aufführungen von Opern, Orchesterwerken, kirchlichen Werken und Kammermusik, Vorträge allgemein musikwissenschaftlichen Charakters und musikwissenschaftliche Sektionssitzungen.

— In Dortmund soll im Juni unter der Leitung Wilhelm **Siebens** eine moderne Musikwoche stattfinden.

— Die Gründung einer Ortsgruppe Elberfeld-Barmen der **Max-Reger-Gesellschaft** ist durch Musikdirektor Hermann von Schmeidel in die Wege geleitet worden.

— Vom 4.—10. August d. J. findet in Salzburg das **Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik** statt. Es soll dort ein Ueberblick über das Wertvollste des heutigen kammermusikalischen Schaffens in allen, der Internationalen Gesellschaft für neue Musik angegliederten Ländern bezw. Sektionen gegeben werden.

— Der ehemalige Intendant am Koburg-Gothaer Theater, Holthoff von **Faßmann**, hat die künstlerische Leitung des Charlottenburger Opernhauses während der Abwesenheit des nach Amerika beurlaubten Intendanten Hartmann übernommen.

— Generalmusikdirektor Hans **Knappertsbusch** hat unter Verleihung des Titels eines Professors die Leitung der Opernschule und eine Meisterklasse für Operndirigenten an der Akademie der Tonkunst in München übertragen erhalten.

— Joseph **Turnau**, bislang in Karlsruhe Oberregisseur, ist in derselben Eigenschaft an die Wiener Staatsoper als Nachfolger Professor Wymetals berufen worden.

— Karl **Stang**, Dramaturg des Deutschen Nationaltheaters in Weimar, wurde vom 1. August d. J. ab als Oberregisseur der Oper an das Badische Landestheater in Karlsruhe berufen.

— Anton **Fuchs**, der langjährige Oberspielleiter der Münchner Staatsoper, tritt mit Ende der Spielzeit in den Ruhestand.

— An der Universität Zürich hat sich Dr. A. F. **Cherbuliez** als Dozent der Musikwissenschaft habilitiert.

— Der ordentl. Professor der Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg, Dr. Theodor **Kroyer** (früher in München), hat einen Ruf als Nachfolger Hermann Aberts an die Universität Leipzig erhalten.

— Gerhard von **Keußler** wurde vom Kieler Oratorienverein nach der erfolgreichen Aufführung seines Marienoratoriums „Die Mutter" im vergangenen Dezember aufgefordert, eine Wiederholung des Werkes in Kiel zu dirigieren, die Ende Februar stattfand. Die Wiedergabe des schwierigen Werkes durch den von Prof. Fritz Stein einstudierten Chor und die Solisten — insbesondere Henny Wolff im Sopransolo sei hervorgehoben — war ausgezeichnet. Das Stadttheaterorchester in Hamburg hat an Dr. von Keußler, der in dieser Stadt eine unvermindert treu gebliebene Gemeinde hat, eine Einladung ergehen lassen, die Symphonie „An den Tod" Ende März zu wiederholen, der der Komponist Folge leisten wird.

— Karl Prohaskas „Frühlingsfeier" erlebte kürzlich im Leipziger Gewandhaus unter Leitung von Prof. Dr. Karl **Straube** eine glänzende Aufführung. Der anwesende Komponist wurde lebhaft gefeiert.

— Ein neues Werk von Erwin **Lendvai**, das Blasquintett Op. 23 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, wird von dem Bläserensemble des Gewandhausorchesters auf seiner diesjährigen Konzertreise durch Deutschland und Italien gespielt werden.

— Bernhard **Paumgartner**, der Direktor des Salzburger Mozarteums, hat eine einaktige komische Oper, „Die Höhle von Salamanca", nach einem Zwischenspiel des Cervantes, vollendet. Die Oper ist im Stil der opera buffa (Seccorezitative und kleines Orchester) gehalten.

— Hugo **Kauns** „Requiem" für Männerchor, Altsolo und Orchester hat anläßlich seiner Uraufführung durch die Berliner Liedertafel einen so nachhaltigen Eindruck erweckt, daß bereits vier Wiederholungen im Konzertsaal, in der Kaiser-Wilhelms-Gedächtniskirche und in der Staatsoper stattgefunden haben.

— Das **Busch-Quartett** konzertierte mit außerordentlichem Erfolg in Rom. Adolf Busch spielte im „Augusteum" Konzerte von Viotti und Mendelssohn und mit Paul Grümmer zusammen das Doppelkonzert von Brahms.

— Kapellmeister Kurt **Schröder**, der Opernleiter des Stadttheaters in Münster, der vorher in Chemnitz, Königsberg und Koburg gewirkt hat, ist als 1. Kapellmeister an das Opernhaus in Köln verpflichtet worden.

— Ferdinand **Wagner**, zurzeit Erster Kapellmeister am Dortmunder Stadttheater, wird vom 1. September ab die erste Kapellmeisterstelle der Nürnberger Oper und die Leitung der dortigen Symphoniekonzerte übernehmen.

— Universitätsmusikdirektor Dr. Hermann **Stephani** in Marburg a. L. brachte mit seinem Chor des Konzertvereins je zwei Doppelaufführungen von Pergolesis Stabat mater, Bachs Johannispassion, Brahms' Requiem, je eine von Bachs Kantate „Wachet auf", Haydns Schöpfung, Stephanis „Heilige Saat" und von alter a cappella-Musik. Das vor etwa zwei Jahren gegründete Orchester der Musikfreunde, das die Begleitung der Chorwerke hatte, führte außerdem Schütz, Händel, Bach, Carl Stamitz, Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven auf. Die Marburger Quartett- und Solistenkonzerte brachten an für Marburg Neuem: Reger, Pfitzner, Strauß, Windsperger, Paul Graener, Straeßer, Wetz, Zilcher, Debussy, Scott, Krenek.

— Das **„Stuttgarter Streichquartett"** (Kleemann, Baumann, Köhler, Münch) konzertierte mit großem Erfolg in Darmstadt; Programm: Beethoven, Mozart, Hindemith.

— Walter **Gieseking** ist kürzlich von der Mailänder Gesellschaft „Circolo d'Arte e di Alta Coltura" zum Ehrenmitglied ernannt worden. In Zürich hatte er eine erfolgreiche Uraufführung seines Quintetts für Klavier und Bläser zu verzeichnen.

— Der Kirchenchor der Stadtkirche in **Meiningen** veranstaltete unter Leitung seines Kantors Musikdirektors H. Langguth eine Reger-Gedächtnisfeier mit Werken des Meisters, in der neben Orgelwerken, Sologesängen, Violinsoli, gemischten Chören und einem

Knabenchor auch die Choralkantate „Meinen Jesum laß ich nicht" zur Aufführung kam.

— Das Bayerische Staatstheater in München hat Maria Ivogün und Karl Erb auf drei Jahre weiter verpflichtet.

— Max Strub, der Erste Konzertmeister der Dresdner Staatsoper, wurde nach erfolgreich absolvierten Konzerten in Mittel- und Westdeutschland von der Societa filarmonica in Rom zu Konzerten eingeladen; der Künstler spielt demnächst in Rom und Mailand.

— Musikdirektor Willy van Hoogstraten ist als Nachfolger von Joseph Stransky zum Dirigenten des Philharmonischen Orchesters in New York ernannt worden. Während der Monate Februar bis April wird das Orchester alljährlich von Willem Mengelberg als Gast geleitet.

— Kapellmeister Bernh. Seidmann hat in seinem II. Berliner Orchesterkonzert Otto Beschs Phantastische Ouvertüre über E. T. A. Hoffmann — die in Berlin in kurzer Zeit dreimal zur Aufführung kam — Schoecks Violinkonzert und in Erstaufführung Frickhoeffers „Aussöhnung" für Altsolo und Orchester und Karl Weigls I. Symphonie herausgebracht.

— Kapellmeister Dr. Heinz Unger, der kürzlich namentlich durch seine wiederholten Aufführungen der VIII. Symphonie von Mahler in Berlin Aufmerksamkeit erregt hat, ist kürzlich von der Volksbühne in Magdeburg zur Leitung eines Konzertes eingeladen worden. Publikum und Presse haben seinen Leistungen die wärmste Anerkennung gezollt.

— Der junge Pianist Oswald Raschke hatte mit dem a moll-Konzert von Grieg in einem Konzert des Duisburger Lehrergesangvereins beachtenswerten Erfolg.

— Der bekannte Duisburger Geiger Hermann Grevesmühl machte eine erfolgreiche Konzertreise durch Estland.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Am 8. März starb im Grazer Landeskrankenhause der langjährige (besonders im Dienste musikalischer Heimatkunst) sehr verdiente Mitarbeiter unserer Zeitschrift, der landschaftliche Oberrechnungsrat Julius Schuch im 64. Lebensjahre an den Folgen einer Darmverschlingung. Julius Schuch, Klavierschüler Ferd. Thierriots, war als gesuchter und stilgewandter Klavierbegleiter fast durch vier Jahrzehnte hindurch öffentlich tätig. Seine idealen Bestrebungen, seine Geschicklichkeit als musikalischer Schilderer (im Musikfeuilleton des „Grazer Tagblattes") sichern ihm ein ehrenvolles Gedächtnis in den Kreisen seiner engeren Heimat. Insbesondere ist er, der sich bis zu seinem letzten Krankenlager einer ungewöhnlichen Frische und Jugendlichkeit erfreute, stets ein Mentor der musikalischen Jugend gewesen. R. v. M.

— Der Liederkomponist und Bundeschormeister Prof. Hugo Jüngst ist, wenige Tage nach seinem 70. Geburtstag, in Dresden gestorben. Er hat sich große Verdienste um die Pflege und Förderung des Männergesanges erworben.

— Der langjährige Leiter der Geraer Hofkapelle und Oper, Geh. Hofrat Karl Kleemann, ist in Gera im Alter von 80 Jahren gestorben. Kleemann war nicht nur ein hervorragender Kapellmeister, sondern auch ein ausgezeichneter Organisator. Den Ruf der Geraer Oper hat er begründet.

— In Stettin ist der Komponist Prof. Dr. Karl Adolf Lorenz im 86. Lebensjahre gestorben.

— Der Kammervirtuose Willy Deckert (Violoncellist) ist in Berlin gestorben. Der Künstler hat sich als vortrefflicher Kammermusikspieler und Solist einen guten Namen gemacht.

— Der Geiger Paul Wille, Konzertmeister der Kapelle des sächsischen Staatstheaters, ist gestorben.

Ur- und Erstaufführungen

Konzertwerke.

— Hans Pfitzners Klavierkonzert in Es dur (soeben bei Fürstner erschienen) erlebte am 16. März in Dresden unter Fritz Buschs Leitung mit Walter Gieseking als Solisten seine Uraufführung.

— In den Konzerten des städtischen Orchesters und des städtischen Gesangvereins in Aachen kamen unter Peter Raabes Leitung erfolgreich zur Uraufführung: die Ouvertüre zu „Weh' dem, der lügt" von Karl Rorich und die Legende „Die tote Erde" für vierstimmigen (z. T. achtstimmigen) gemischten Chor und Orchester von Hermann Henrich, Text von Karl Spitteler.

— Die Konzertgesellschaft Solingen brachte den 29. Psalm von Heinrich Lemacher unter Leitung von Musikdirektor Boell zur Uraufführung.

— In Essen kam durch das Paul-Lehmann-Quartett in Gemeinschaft mit Max Fiedler als Pianist ein Klavierquartett in E dur von Max Scheuermann zur Uraufführung, ebenso Madonnenlieder desselben Autors.

— Kurt Atterbergs „Sinfonia funebre" (Nr. 5) erlebte in Berlin und im Leipziger Gewandhaus unter Leitung von Wilhelm Furtwängler mit durchschlagendem Erfolg ihre ersten Aufführungen. (Das Werk erscheint bei F. E. C. Leuckart in Leipzig.)

— In Leipzig wurde die Uraufführung einer Suite für Cello und Klavier von Fritz v. Bose (Cellist: Klengel) beifällig aufgenommen.

— In St. Gallen kamen Orchesterlieder von Fritz Brun (Lenau: Die drei Zigeuner) und K. H. David zur Uraufführung (Eichendorff: Auf meines Kindes Tod, Mörike: Peregrina).

— Bei einem Tanzabend in Budapest erntete das Klavierwerk „Waffentanz" von Alexander Jemnitz, das seine Uraufführung erlebte, großen Erfolg.

Unterrichtswesen

— Das sächsische Wirtschaftsministerium hat die ersten Schritte zur Bekämpfung des Pfuschertums im Musikunterricht unternommen. Hoffentlich vergißt es nicht, die weiteren Schritte zu tun und den anderen deutschen Bundesstaaten ein gutes Vorbild zu geben. In Südwestdeutschland geschieht überhaupt nichts, obgleich man Kultusministerien hat. — Und der preußische Erlaß vom 3. Mai 1922 scheint auf dem langen Instanzenweg abhanden gekommen zu sein. Wenigstens ist er bis zu den Kreisschulräten noch nicht gelangt. Und so werden wir weiter froh sein müssen, daß es Ministerien gibt, die Erlasse verzapfen.

— Gesangspädagoge Anton Schiegg in München ist vom Erziehungsdepartement Basel für August d. J. zu einem Stimmbildungskurs für die Schweizer Lehrerschaft verpflichtet worden.

Vermischte Nachrichten

— Wie in Tübingen sind jetzt auch in Marburg (Dozent Dr. Hermann Stephani) Studierende der Musikwissenschaft zur Doktorpromotion zugelassen.

— Die „Kirchenmusikalischen Blätter" von C. Böhm haben sich mit der altbekannten „Siona", die in ihrem 45. Jahrgange vor drei Jahren ihr Erscheinen leider einstellen mußte, zu einer „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik" vereinigt, die nun mit Nr. 1/2 (Januar-Februarheft) bei F. W. Gadow & Sohn G. m. b. H. in Hildburghausen erscheint. Herausgeber sind: Organist Carl Böhm in Nürnberg und Pfarrer Wilhelm Herold in Eichstädt. Die Hauptschriftleitung ist in Nürnberg, Schweinauerstraße 66/I.

— Die Stadtverwaltung in Duisburg hat den Mitgliedern des städtischen Orchesters in Anbetracht der vorzüglichen Leistungen und des damit verbundenen Aufschwungs des Duisburger Musiklebens unter der Aera Scheinpflug die Amtsbezeichnung „Städt. Kammermusiker" verliehen.

— Der Verlag B. Schott's Söhne in Mainz bittet, bis auf weiteres alle Zuschriften an die Adresse seines Leipziger Hauses B. Schott's Söhne (für Mainz) Leipzig, Lindenstr. 16 zu richten. Die Post sei ungefähr vom 14. Februar an ausgeblieben, die Firma bittet daher, event. die von diesem Zeitpunkt an nach Mainz gerichteten Zuschriften zu wiederholen.

— Der Musikverlag Emil Bauermann, Leipzig, hat den „Süddeutschen Musikverlag" (bisher Straßburg i. E.), in dem Werke von Thuille, E. J. Wolff, Leo Blech, Hellmesberger u. a. erschienen sind, übernommen.

— Heinrich Pestalozzi (Zürich) hat eine „Kosmische Messe" (Op. 41) für gemischten Chor, Männerchor, Solisten, Orchester und Orgel vollendet, zu der er die gehaltvolle Dichtung selbst verfaßte.

— Zu der Notiz in Nr. 10 dieser Zeitschrift, daß die Musik zu „Leonce und Lena" von Robert Müller-Hartmann in Köln zur Uraufführung gebracht wird, sei berichtigend hinzugefügt, daß die im Verlag D. Rahter, Hamburg, einzeln erschienene Ouvertüre schon in Kiel von Prof. Fritz Stein uraufgeführt und dann auch durch Eugen Papst in Hamburg erfolgreich zu Gehör gebracht wurde.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Wir gedenken heute eines hochbegabten Komponisten, dessen Tod wir vor einiger Zeit bereits meldeten. Kurt Mothes, dessen Bild wir (S. 213) bringen und von dem wir in den Musikbeilagen zwei „Japanische Lieder" bieten — das eine sinnig verträumt, das andere von groteskem Humor durchweht —, ist den Lesern unserer Zeitschrift kein völlig Unbekannter mehr. Wir wiesen bereits im 1. Heft des 41. Jahrgangs (Oktober 1919) auf sein Schaffen hin und gaben einen kurzen Ueberblick über seinen Lebens- und Bildungsgang. Mothes hatte sich, nachdem er aus seiner Stellung als Musiklehrer am Lehrerinnenseminar in Essen a. Ruhr ausgeschieden, in Gotha als Komponist und Musikschriftsteller (Lieder, Klaviersachen, Chorwerke mit und ohne Begleitung u. a. m. — „Die Entstehung der klassischen Sonatenform"; „Zur Geschichte der Klaviersonaten"; Musikantengeschichten; Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften usw.) und zugleich als Musikpädagoge (Klavier, Gesang, Theorie) niedergelassen. — Mothes ist Neuromantiker, in seiner Harmonik von modernem Einschlag, in seiner Melodik dagegen frei von dem „Dadaismus" der Jüngsten. Seine eigentlichen Gebiete sind das Sololied und die Klavierminiatur. Der Tod hat diese sehr schöne und starke Begabung zu früh hinweggerissen.

Schluß des Blattes am 15. März. Ausgabe dieses Heftes am 5. April, des nächsten Heftes am 3. Mai.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 14

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich (freibleibend): in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn Mk. 1500.—, nach der Schweiz 4 Franken, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung entsprechend dem Schweizer Frankenpreis. Einzelheft Mk. 500.—, nach dem Ausland besonderer Preis. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und durch die Postämter im Inland. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich Mk. 1695.—, nach Ungarn Mk. 1890.—, nach der Schweiz 4 Franken 15 Cts. einschl. Versandgebühr vierteljährlich, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung, Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Hugo Riemanns metrisches Betonungsschema.

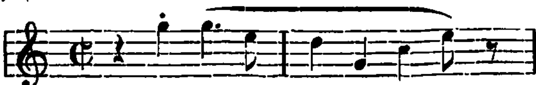
Von Theodor Wiehmayer (Stuttgart).

Wenn ein hervorragender Musikgelehrter in lebenslanger Arbeit ein Gebiet bebaut hat, das zu den wichtigsten und schwierigsten der Musiktheorie gehört, wenn nun das Ergebnis dieser Lebensarbeit in Gestalt einer in allen Teilen abgeschlossenen Lehre vor uns liegt, einer Lehre jedoch, die, von den einen anerkannt, von anderen heftig angefeindet, den Streit um wichtige Grundfragen dieser Disziplin nicht zur Ruhe kommen läßt, so dürfte es wohl angezeigt erscheinen, die Grundlagen dieses Systems erneut einer sorgfältigen kritischen Nachprüfung zu unterziehen.

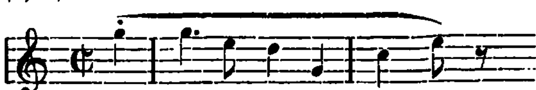
Es ist das „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“ von Hugo Riemann (Leipzig, 1903), auf das die obigen Voraussetzungen zutreffen. Obwohl die große Mehrzahl der Fachmusiker sich von Anfang an den theoretischen und praktischen Reformbestrebungen Riemanns gegenüber mißtrauisch und ablehnend verhalten hat, läßt es sich doch nicht leugnen, daß seine ursprünglich von durchaus gesunden Gesichtspunkten ausgehenden Maßnahmen (es sei nur an seine energische, leider allzu energische Bekämpfung der volltaktigen Leseweise erinnert) in weiten Kreisen Eingang und Beachtung gefunden haben.

Nun ist das Verhalten Neuerungen gegenüber ja einem jeden freigestellt und man könnte daher diese Tatsache auf sich beruhen lassen, wenn nicht gerade durch die Riemannschen Reformen eine höchst bedenkliche Erscheinung gezeitigt und ein Dogma gröblich verletzt worden wäre, das hochzuhalten sich jeder Musiker zur Ehrenpflicht machen muß. Es ist dies der Satz von der „Unantastbarkeit der Werke unserer großen Meister“.

Riemann hat sich nicht gescheut, überall da, wo die Originalnotierung nicht mit den von ihm formulierten Regeln über die metrische Gewichtsbestimmung in Einklang zu bringen war, eigenmächtige Taktstrichumstellungen vorzunehmen und so die metrische Einordnung des betreffenden Stückes in grundlegender Weise zu verändern. Nicht einen Augenblick lang scheinen ihm Zweifel an der Stichhaltigkeit seines metrischen Betonungsschemas, dem diese Eingriffe zu verdanken sind, aufgekommen zu sein; immer ist es der Komponist, möge er nun Beethoven, Mozart oder Schubert heißen, der sich im Irrtum befindet, vor der Strenge Riemannscher Lehrsätze nicht bestehen kann und sich daher eine nachträgliche und empfindliche Korrektur gefallen lassen muß. Man muß sich darüber klar werden, was ein solcher Eingriff in Wahrheit bedeutet, was es heißt, wenn beispielsweise das elastisch schwebende prokatalektische Rondothema der Waldstein-Sonate Op. 53, von Beethoven ausdrücklich so notiert:



durch Riemann zu einer plump auftaktigen, jedes Schwunges baren Phrase:



erniedrigt wird, wie dies in Bd. III seiner, eine wahre Mustersammlung derartiger Uebergriffe bietenden „Analyse von Beethovens Klaviersonaten“ (Leipzig, 1919) geschieht. Solchem Vandalismus steht würdig zur Seite die Inkonsequenz, mit der Riemann, dem Zwange harmonischer Verhältnisse sich fügend, vor der dritten Wiederkehr des Rondothemas und vor dem „Prestissimo“ das prokatalektische Kopfmotiv in der von Beethoven gegebenen volltaktigen Notierung stehen läßt (a. a. O. S. 48 f. und 51). (Auf dieses bezeichnende Verhalten Riemanns in Zwangslagen werden wir späterhin noch einigemal zurückkommen.) Er scheint sich hierbei doch nicht ganz behaglich zu fühlen, denn er hält es für angebracht, auf die „bewundernswerte Freiheit“ hinzuweisen, „mit der Beethoven die metrischen Verhältnisse variiert“ (a. a. O. S. 35). Wir hingegen möchten auf die ganz und gar nicht bewundernswerte „Freiheit“ hinweisen, mit der Riemann die metrischen Verhältnisse eines Beethoven auf seine Art „variiert“.

Das Beispiel des Meisters hat, wie das nicht anders zu erwarten war, manche seiner Jünger zur Nachahmung angeregt und bis in die jüngste Zeit hinein zu groben Entstellungen unserer Meisterwerke geführt. Merkwürdigerweise ist die oben angedeutete andere Möglichkeit, daß nämlich der Komponist im Recht und der Fehler in Riemanns Betonungsschema zu finden sein könnte, niemals ernstlich in Betracht gezogen und untersucht worden.

Freilich mag die große Schwierigkeit einer derartigen Untersuchung, die ein hohes Maß von Kenntnissen und Erfahrungen auf diesem vielumstrittenen Gebiete voraussetzt, manchen davon abgehalten haben, angesichts der immer sich erneuernden pietätlosen Eingriffe das Wort zur Abwehr zu ergreifen. Die Frage der Stichhaltigkeit des Riemannschen Betonungsschemas muß aber einmal gelöst werden; wir müssen wissen, ob das Dogma der Unantastbarkeit unserer Meisterwerke zu Recht besteht oder nicht, wir haben darüber hinaus ein lebhaftes Interesse daran, zu erfahren, wie es um die Grundlage des Riemannschen Systems, um das Rückgrat seiner weitverbreiteten Analysenwerke bestellt ist, und so hat sich der Verfasser dieser Zeilen entschlossen, allen möglichen Mißdeutungen zum Trotz im Nachstehenden seinen Teil zur Klärung dieses wichtigen Problems beizutragen. —

Ein jeder Musiker kennt die alte Regel vom verschiedenen metrischen Gewicht der Taktteile eines Taktes. Riemann stellt mit Recht fest, daß nur Takte mit zwei oder drei Zählzeiten (Taktteilen) als wirkliche Takte anzusehen sind. (Auf jede Zählzeit kommt in der Regel ein Motiv.) Nach der obenerwähnten Regel ist der erste Taktteil immer metrisch schwer und wird „guter Taktteil“ genannt, der zweite Taktteil in der geraden (zweizeitigen) Taktordnung und der zweite und dritte Taktteil in der ungeraden (dreizeitigen) Ordnung sind leicht und werden „schlechte Taktteile“ genannt. Es ergibt sich mithin die folgende Anordnung der Taktteile:

Gerade Taktordnung	1	2	1	2		
Ungerade „	1	2	3	1	2	3

In diesen beiden Taktarten sind zugleich auch die beiden metrischen Grundformen: die gerade (zweizeitige) und die ungerade (dreizeitige) ein für allemal festgelegt. Die Ordnung: schwer-leicht ist durch die Taktstriche begrenzt und gilt natürlich

auch für die beiden metrischen Grundformen. Im Einklang damit formuliert der bekannte Theoretiker Moritz Hauptmann das metrische Grundgesetz folgendermaßen:

„Ein erstes Zeitmoment, wie es metrisch allezeit nur das erste eines zweiten, ihm gleichen sein kann, ist für sein zweites das Bestimmende, dieses zweite ist das Bestimmte. Es hat ein Erstes gegen sein Zweites die Energie des Anfanges und damit den metrischen Akzent. Im zweizeitigen Metrum ist das erste Glied das akzentuierte, das zweite ist akzentlos [1]."

Da die musikalische Metrik bekanntlich die „Lehre von den Symmetrien" vorstellt, die gesamte musikalisch-metrische Formbestimmung also auf der Unterscheidung zwischen einem Ersten (Bestimmenden) und einem Zweiten (Bestimmten), oder mit anderen Worten: auf dem Verhältnis von Aufstellung und Beantwortung beruht, das durch Gegenüberstellung gleichartiger Teile in allen Ordnungen wiederkehrt, so ist es klar, daß die im Takt als dem ersten metrischen Gebilde ganz ohne Ausnahme herrschende Folge von: schwer-leicht auch für alle höheren metrischen Ordnungen bindend sein muß.

Im geraden Einzeltakt stellt der erste (gute) Taktteil das metrisch Erste (Bestimmende), der zweite (schlechte) dagegen das durch den schweren Anfang Bestimmte, also die leichte metrische Einheit vor. Die Aufstellung ist demnach immer metrisch schwer, die Beantwortung dagegen leicht.

In der nächsthöheren metrischen Ordnung (der Zweitaktgruppe) finden wir das soeben zwischen den Taktteilen beobachtete Verhältnis nunmehr auf die Takte selbst übertragen: Der erste Takt (die Aufstellung) ist schwer, der zweite (die Beantwortung) leicht. Auch in den höheren metrischen Ordnungen, den Vier- und Achttaktgruppen, sind die Betonungsverhältnisse die gleichen: die erste Gruppenhälfte ist als bestimmende immer schwer, die zu ihr in Symmetrie tretende zweite (Antwort-) Gruppenhälfte leicht, so daß sich für die hier besprochenen vier metrischen Abschnitte das folgende Betonungsschema ergibt:

Takte:

Zweitaktgruppen:
1 2, 1 2, *sim.*

Viertaktgruppen:
1 2 3 4, *sim.*

Achttaktgruppe:
1 2 3 4 5 6 7 8.

In der Zweitaktgruppe (obere Zahlenreihe) sind bereits zwei metrische Ordnungen übereinandergeschichtet: die der Taktteile und darüber die der Einzeltakte. Der Akzent auf „1" bezeichnet den schweren Takt und bewirkt den Zusammenschluß dieses und des folgenden leichten Taktes zu einer Zweitaktgruppe. In der Viertaktgruppe besorgt der Doppelakzent und in der Achttaktgruppe der dreifache Akzent die Gegenüberstellung schwer-leicht der beiden Gruppenhälften und damit ihren Zusammenschluß zu einem metrischen Ganzen.

An diesem logisch von der geraden Taktordnung abgeleiteten metrischen Akzentschema, das aus Gründen der Uebersichtlichkeit unter ein volltaktig beginnendes Notenschema gesetzt ist, wird auch nicht das geringste geändert, wenn die Reihe mit einem kürzeren oder längeren Auftakt beginnt, ebensowenig wie ja auch die Taktordnung durch den auftaktigen Anfang eine Veränderung erleidet. Jeder Musiker weiß, daß der Auftakt vor dem Anfang steht, also metrisch nicht gezählt wird. Die auftaktige Ordnung der Taktmotive:

a) usw.
1 2, 1 2,

bringt also nichts Neues in das Betonungsschema, auch längere Auftakte tun das nicht; sie entwickeln sich eben im Bereich der metrischen Geltung der vorhergehenden Ordnung, wie aus nachstehendem Beispiel ersichtlich ist:

b) usw.
(2) 1 2, 1

Die zwei folgenden Notenbeispiele mögen zur näheren Erläuterung dieses Verhältnisses dienen:

Zu a) Beethoven Op. 31, I. Rondo:
1 2, 1 2,

Zu b)
1 2,

usw.
1 2, 1

Wir haben hier das, was Hauptmann, der den Sachverhalt klar erfaßt hat, als negative metrische Folge: 2 — 1 bezeichnet, im Gegensatz zur positiven Folge: 1 — 2. In Beispiel a) beschränkt sich diese negative Folge auf die Zählzeiten (Taktteile), während die Takte selbst die positive Ordnung 1 — 2 aufweisen; in b) dagegen erstreckt sie sich auch auf die Takte, indem der metrisch leichte dem schweren vorangeht. Dabei ist jedoch zu beachten, daß sich diese Bestimmung nur auf den konkreten Inhalt der Phrase (mit Auftakt) bezieht; die metrische Gruppenbildung wird dagegen immer von der betonten Einheit aus bestimmt, „denn es wird mit der Betonung des zweiten Gliedes (in der negativen Folge: 2 — 1) dieses als ein positiver Anfang bezeichnet, — wie jedes akzentuierte Moment eben allezeit nur das positiv Erste eines Zweiten sein kann, indem es nur als solches den Akzent erhält" [1]. —

Verfolgen wir nunmehr den von Riemann eingeschlagenen Weg, auf dem er zur Aufstellung seines vom obigen völlig abweichenden Betonungsschemas gelangt. Zur vollen Klärung des Sachverhalts ist es jedoch notwendig, kurz auf die Grundgesetze der Rhythmik und Metrik zurückzugreifen und den Gegensatz zwischen beiden festzustellen.

Das von Hauptmann endgültig formulierte Grundgesetz der Metrik haben wir oben zitiert. Ihm zufolge gilt die betonte Einheit immer als Anfang einer metrischen Gruppe. Für den Rhythmus hingegen ist ein anderes Grundgesetz maßgebend, das von der Tatsache der irrationalen Dehnung betonter Zeitwerte und der dadurch bewirkten Gruppenbildung diktiert wird. (Siehe die ausführliche Erklärung dieser Vorgänge in § 23 und 24 der „Musikalischen Rhythmik und Metrik" des Verfassers.) Diesem Gesetz zufolge fängt die rhythmische Einteilung nicht wie die metrische mit dem betonten Wert an, sondern hört mit ihm auf. Da die rhythmische Gruppe (das Motiv) den Inhalt einer metrischen Einheit (der Riemannschen Zählzeit) bildet und der rhythmische Schwerpunkt immer mit dem Eintritt der metrischen Einheit zusammenfällt, so läßt sich das gegensätzliche Verhältnis der rhythmischen und metrischen Gruppenbildung auf folgende Weise gut veranschaulichen:

Metrum: Ordnung: schwer-leicht

Rhythmus: usw.

Ordnung: leicht-schwer

[1] M. Hauptmann, Die Natur der Harmonik und der Metrik, S. 241.

[1] M. Hauptmann, a. a. O. S. 249.

Die metrische Ordnung ist ein *unveränderliches Kunstmaß*, ihr Grundgesetz duldet daher keine Ausnahme. Wenn auch die metrische Reihe mit einer oder mehreren unbetonten Einheiten beginnt, so stehen diese, wie wir oben gesehen haben, im Auftakt, der nicht gezählt wird. Die Messung fängt dann mit dem nächsten betonten Wert an.

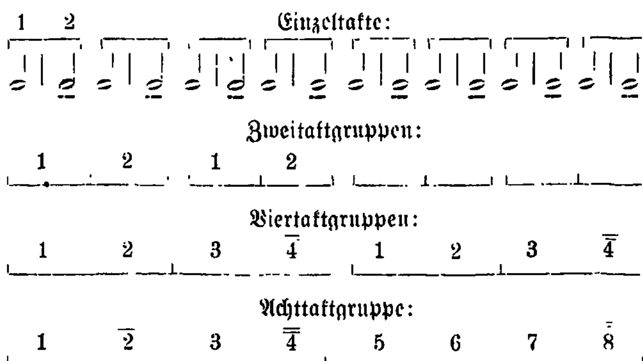
Das rhythmische Grundgesetz hingegen muß Ausnahmen gestatten, denn eine fortgesetzte Gruppenbildung der oben gezeigten Art (mit dem betonten Wert am Ende) würde notwendigerweise zu einer gewissen Monotonie in der rhythmischen Bewegung führen, die mit dem eigentlichen Wesen des Rhythmus, das ja gerade in der unendlichen Vielgestaltigkeit der Formen zum Ausdruck kommt, nicht in Einklang zu bringen wäre. Hier sind es nun gerade die Ausnahmen von der Regel (alle Arten von *weiblichen Endungen*, die der betonten Endnote angehängt sind, sowie der Wegfall des Auftaktes, also der Anfang mit dem betonten, ursprünglichen Endwert, dem dann ebenfalls eine weibliche Endung angehängt ist, wie z. B. beim Trochäus, Daktylus usw.), deren verhältnismäßig häufiges Vorkommen die größte rhythmische Mannigfaltigkeit ermöglicht.

In dieser Duldsamkeit des rhythmischen und der starren Unduldsamkeit des metrischen Grundgesetzes kommt die Eigenart der beiden Wissensgebiete und zugleich ihre Gegensätzlichkeit vortrefflich zum Ausdruck. —

Sehen wir nun, wie Riemann sich zu diesem Sachverhalt stellt.

Riemann erkennt sehr wohl die Bedeutung des rhythmischen Grundgesetzes mit seinen Ausnahmen, den weiblichen Endungen, und erblickt in der jambischen Bildung: ♪ | ♩ oder: ♩ | ♩ mit vollem Recht den Ursprung aller rhythmischen Formen. *Nun aber kommt der folgenschwere Irrtum*: er verwirft das von Hauptmann formulierte, durch jeden Takt der Musikliteratur bestätigte metrische Grundgesetz und überträgt nun in totaler Verkennung des Wesens der Metrik die obige *rhythmische* Urform, also die Folge leicht-schwer, auf die verschiedenen *metrischen* Ordnungen, zuerst auf den *Takt*, den er nur in folgender Gestalt: 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 kennt und gelten läßt! Wohl selten hat ein Trugschluß mehr Unheil und Verwirrung angerichtet, als dieser! —

Das obige Taktschema als metrische Grundform betrachtend, gibt Riemann der im Auftakt stehenden leichten Zählzeit die Bedeutung des metrisch *Ersten*, während die hinter dem Taktstrich stehende schwere zur metrisch *Zweiten* wird[1]. Hier ist nun die Anordnung, wie wir sie eingangs im Grundmetrum, dem Takt, beobachtet haben, geradezu auf den Kopf gestellt: der erste Taktteil ist bei Riemann metrisch *Zweites*, der zweite Taktteil funktioniert dafür als metrisch *Erstes*! Die Aufstellung ist demnach *leicht*, die Beantwortung *schwer*. Dieses widersinnige Verhältnis überträgt er nun konsequent auf alle höheren metrischen Ordnungen und gelangt dadurch zum folgenden Akzentschema:



Hier feiert nun das Riemannsche Auftaktprinzip seinen höchsten Triumph: alle metrischen Ordnungen sind stark auftaktig und zeigen schwere Schlüsse, die im Verlauf der Achttaktgruppe an Kraft gewinnen, bis im achten Takt der Höhepunkt der Schlußwirkung zugleich mit dem Ende erreicht ist. Das ganze Schema besteht danach nur aus einem einzigen riesigen Auftakt zum achten Takt.

Jetzt verstehen wir auch, wie Riemann dazu gekommen ist, das metrische Schwergewicht gerade auf die *Schlüsse* der Zwei-, Vier- und Achttaktgruppen zu verlegen, eine Anordnung, die weder mit dem natürlichen Empfinden, noch mit den Gesetzen der Logik, denen die metrische Betonung ausschließlich untersteht, in Einklang zu bringen ist.

Kein Wunder, daß alle volltaktigen Bildungen Riemann ein Greuel sind. Er hat in seinem Schema keinen Platz für sie und geht ihnen, wo er sie findet, mit dem ganzen Rüstzeug gelehrter Sophistik zu Leibe. Wo es nur irgendwie angängig ist, werden die volltaktigen Themen von Beethoven, Mozart und anderen Meistern durch Taktstrichverschiebung in *auftaktige* umgewandelt und so nach dem Motto: „Reim' dich, oder ich fress' dich" auf sein System zugeschnitten. Es entbehrt nicht des komischen Beigeschmacks in diesem pietätlosen Vorgehen, wenn man Riemanns Verhalten in den Fällen beobachtet, wo harmonische Rücksichten es ihm schlechterdings unmöglich machen, die Taktstriche zu verschieben, wie beispielsweise im Triothema des Scherzos der A dur-Symphonie von Beethoven:


[1]

Aber auch hier erkennt er die natürliche Ordnung schwer-leicht nicht an, sondern er erfindet den neuen Begriff der „Ueberbietung des Gewichts der schweren Zeit durch die nachfolgende, an sich leichte" (d. h. die Folge: schwer-schwerer)! Dadurch wird naturgemäß der schlechte Taktteil zum guten und Riemann hat somit glücklich auch die sonst von ihm respektierte Taktordnung genau so auf den Kopf gestellt, wie in seinem Akzentschema die metrische Grundform.

Ganz ähnlich liegt der Fall im Kapitel vom *Periodenbau*, wo der Anfang mit dem schweren Takt, also wieder die Folge schwer-leicht, nicht zu verkennen ist und die harmonische Grundlage jede andere Deutung ausschließt[2]. Anstatt in dieser Zwangslage nun zuzugeben, daß sein Betonungsschema hier, wie überhaupt bei allen mit dem schweren Takt beginnenden Bildungen versagt, verfällt Riemann auf den Ausweg, die Periode mit dem 2. (!) Takt anfangen und mit dem 9. (!) Takt endigen zu lassen, „mit Anschluß der leichten Takte an die vorausgehenden schweren"[1]. Das bedeutet nun weiter nichts, wie die erzwungene Anerkennung der Folge schwer-leicht (2 3 4 5 6 7 8 9 ist ja in Wirklichkeit: 1 2 3 4 5 6 7 8) und damit die *Bankerotterklärung seines eigenen Systems*, denn die metrische Akzentbestimmung ist ihrem ganzen Wesen nach *unveränderlich*.

Um ein für allemal zur Klarheit darüber zu gelangen, was unter den metrischen Grundbegriffen „schwer" und „leicht" zu verstehen ist, sei hier darauf hingewiesen, daß es neben der metrischen noch eine andere Betonungsart gibt, die oft mit der metrischen verwechselt wird, jedoch gänzlich unabhängig von dieser ihren eigenen Weg geht. Es ist dies die sogenannte *„deklamatorische Betonung"*, deren Verlauf durch den *konkreten musikalischen Inhalt* bestimmt wird und die somit in der Kunst das Prinzip des Lebendigen, Wechselvollen vertritt, im Gegensatz zum starren, toten metrischen Schema, das *ohne Rücksicht auf den Gedankeninhalt* für alle Reihen von gleicher Länge und Struktur auch die gleiche Akzentbestimmung aufweist. Einige Notenbeispiele mögen dieses Verhältnis erläutern:

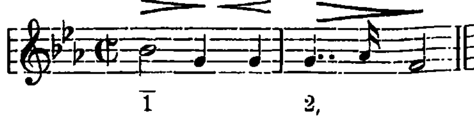
a) Beethoven, Op. 54:



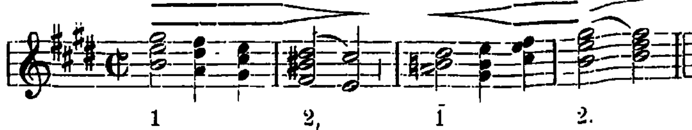
[1] Riemann, System der musik. Rhythmik und Metrik, S. 305.

[1] Vergl. Riemann, a. a. O., S. 144 f.
[2] S. Riemann, a. a. O., S. 217.

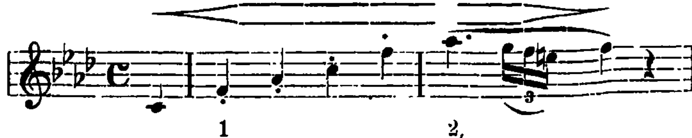
b) Mozart, Sonate c moll:



c) Beethoven, Op. 53:



d) Beethoven, Op. 2, I:



e) Beethoven, Op. 33 Nr. 3:



In den ersten beiden Beispielen und in der ersten Zweitaktgruppe von c) können wir den parallelen Verlauf beider Betonungsarten beobachten: der zweite, metrisch leichte Takt wird auch deklamatorisch leichter genommen, als der erste. In der zweiten Hälfte von Beispiel c) und in den nächsten beiden Beispielen weicht dagegen die deklamatorische Betonung gänzlich von der metrischen ab, in Beispiel e) sogar innerhalb der beiden ersten Takte, da der metrisch leichte Taktteil den deklamatorischen Akzent, einen sogenannten Gegenakzent, erhält.

Schon an diesen paar Beispielen läßt sich erkennen, daß die deklamatorische Betonung hauptsächlich durch die melodische Linie bestimmt wird, die metrischen Schwerpunkte dagegen durch harmonische Verhältnisse.

Riemanns Vorgänger, vor allem Hauptmann und Adolph Kullak, waren sich über die Bedeutung dieser beiden Betonungsarten und über den prinzipiellen Gegensatz zwischen ihnen durchaus im klaren, wie verschiedene ihrer Aussprüche beweisen. Sie wußten, daß die deklamatorische Betonung praktischen Zwecken dient, indem sie den ausdrucksvollen Vortrag regelt, und daß hierbei die metrische Akzentuierung „sich ebensowenig in den Vordergrund drängen darf, wie beim Vortrag eines Gedichtes das Skandieren der Versfüße“ [1]. Ihre Aufgabe liegt vielmehr auf theoretischem Gebiete: die metrische Akzentbestimmung stellt in der Tat ein Skansionsschema vor, das dazu dient, die Struktur eines musikalischen Abschnitts dem rhythmischen Gefühl fest einzuprägen; wir besitzen in ihr „ein nach den Grundsätzen der logischen Entwicklung fest zusammengefügtes Gerüst, ein aus dem Gefühl für Ordnung und Symmetrie hervorgegangenes unveränderliches Kunstmaß, das alle Unregelmäßigkeiten, alle Abweichungen von der Norm als solche erst erkennbar macht und uns befähigt, selbst die kompliziertesten musikalischen Gedanken in allen Einzelheiten ihres kunstmäßigen Aufbaues zu erfassen“ [2].

Riemann hätte sich alle Spitzfindigkeiten und Verdrehungen, von denen wir im Vorstehenden ein paar Proben gegeben haben, ersparen können, wenn er, anstatt das alte Akzentschema leichthin über Bord zu werfen, die wertvollen Erkenntnisse seiner Vorgänger beachtet und die im Takt, also im Grundmetrum bereits vorhandene Ordnung schwer-leicht, der sich, wie eingangs gezeigt, auch alle auftaktigen Bildungen mühelos einfügen, als Grundlage für sein metrisches Betonungsschema genommen hätte. Durch seine beispiellos einseitige Festlegung auf das Auftaktprinzip hat er sich jedoch selbst den Weg verbaut, ebenso wie in seiner Motivlehre durch die Verneinung der schon von Westphal erkannten grundlegenden Bedeutung der griechischen Versfußformen für die musikalische Rhythmik und endlich auf dem Gebiete des Periodenbaus durch die willkürliche Aufstellung des „achttaktigen Periodenschemas“, auf das dann alle größeren und kleineren Bildungen erbarmungslos zugeschnitten werden. Auch hier ist Riemann die Erkenntnis nicht aufgegangen, daß es sich bei allen Formelementen um organische Gebilde handelt, die innerhalb ihrer Gattung einem mannigfachen Wechsel der Gestaltung unterworfen sind und demnach auch verschieden gewertet sein wollen. Wie in den Formen der Natur die Unterscheidung vom Normalen durch „groß“ und „klein“ üblich ist, wie es normale, große und kleine Menschen, Bäume, Tiere usw. gibt, so lassen sich auch bei den musikalischen Formelementen dieselben Abstufungen beobachten: normale, große und kleine Fußmotive, Taktmotive, Takte, Phrasen, Satzgruppen, Perioden und endlich Liedformen.

Wer einmal erkannt hat, daß es, um nur ein Beispiel zu nennen, vollkommen regelmäßig gebaute Perioden im Umfang von 4, 6, 8, 12 und 16 Takten gibt, von denen die kleinsten und größten im Aufbau proportional genau die gleiche Struktur aufweisen, wie die mittlere normale, der wird auch wissen, was von einem System zu halten ist, das alle diese regelmäßigen Bildungen einer Gattung in das Prokrustesbett eines „normativen achttaktigen Periodenschemas“ zwängt. —

Wir leben in einer Zeit des ärgsten wirtschaftlichen Niedergangs, unter dem auch die Kunst schwer leidet. Da heißt es denn mehr als je, sich auf den Schatz zu besinnen, den uns unsere großen Meister in ihren unvergänglichen Werken hinterlassen haben. Und mehr als je gilt es heute, diesen kostbaren Besitz, um den uns alle Völker beneiden, vor pietätlosen Eingriffen zu bewahren, mit allen Mitteln die Wege zum restlosen Verständnis der Meisterwerke zu ebnen und jeden hemmenden Irrtum rücksichtslos zu bekämpfen.

In diesem Sinne ist die vorstehende Abhandlung geschrieben worden. Möge sie ihrem Zwecke dienen.

[1] Ad. Kullak, Die Aesthetik des Klavierspiels (3. Aufl.), S. 293.
[2] Wiehmayer, Musikalische Rhythmik und Metrik, S. 48.

Romantik und Urteil.

Eine zeitnotwendige Betrachtung.

Von Albert Maaß (Hagen).

„Der große, an und für sich prachtvolle Begriff ‚Inneres Erleben‘ hat in unreifen Köpfen verheerend gewirkt. Man hat in gewissen Kreisen fast verlernt, daß Kunst von Können kommt.“ Max Reger.

Die Epoche der musikalischen Romantik, die sich bereits im letzten Beethoven zu melden beginnt, hat das Subjektive in die Musik hineingetragen und bis zur Neu- und Hochromantik immer mehr verschärft. Gleichzeitig ist das absolut Musikalische immer mehr zersetzt worden. Die in der Klassik der architektonischen Schönheit dienenden musikalischen Linien wurden schließlich dazu benutzt, irgendwelche Erlebnisse, Philosophie und ganze Weltanschauungen auszudrücken. Immer mehr zog man das Wort, die Literatur und den Intellekt herbei und durchtränkte mit ihnen die Musik, ohne zu merken, daß dieser ganze dem Urmusiker wesensfremde Ausflug in das Gebiet der Literatur von absolut-musikalischer Warte aus gesehen eine Schwächeerscheinung war und daß Wort und Programm nur literarische Krücken waren, auf denen sich die Musik weiterschleppte.

Wagners faszinierendes Genie griff die neue Strömung auf und übertrug sie auf sein Musikdrama, nachdem bereits Berlioz und Liszt den literarischen Ausflug begonnen hatten, der sich heute zu rächen beginnt. Wagner predigte buddhistische und am Schluß christliche Weltanschauung. Richard Strauß ließ das Helldunkel Nietzsches in Tönen klingen. Und Mahler schließlich wartete mit einer kranken und zersetzten Weltanschauung durchaus schwächlicher Natur auf.

Das „Erlebnis“ bestimmte das musikalische Schaffen, das Subjektive erreichte einen schwindelnden Höhepunkt.

Längst war das sonnenklar Objektive der Klassik dahin. Und mit ihm — das ist das, was hier repariert werden soll — auch das Objektive des musikkritischen Urteils. Nicht überall,

aber zum großen Teil. Denn die von der Romantik ins hellste Licht gezogene Person des Künstlers ist vom allgemeinen Urteil aufs weiteste berücksichtigt worden.

Die sogenannten „Probleme" tauchten auf. Man denke an Mahler und Reger. Man glaubte feststellen zu müssen, daß Mensch und Künstler hier übereinstimmten und dort nicht.

So wurde in Wagners Leben hineingeleuchtet und das Wesendonck-Erlebnis aufgespürt. Der Schlüssel zum Tristan war gefunden.

Anton Bruckners Leben wurde aufgedeckt und gezeigt, wie er von der Kirche zur Welt (Symphonien) kam.

Richard Strauß wurde seiner stilistisch verschiedenen Werke halber ethisch direktionslos gescholten. Seltsam, wie hier die starke konsequente ethische Direktive Beethovens noch so spät als Urteilsmaßstab unberechtigt genommen wird.

Gustav Mahlers Leben wird betrachtet und ein nervenzerfetzter und idealer Mensch gesichtet. Danach wird das Urteil über ihn begütigend gelenkt.

Ebenso wird im Privatleben Regers gewühlt und festgestellt, daß er seine Werke „ohne seelische Beteiligung" geschrieben hat, weil er zu jeder Stunde und ohne Rücksicht auf seine Umgebung komponieren konnte. Deshalb wird der Wert des Regerschen Werkes angezweifelt (!).

Und so weiter.

Der Kritiker wird beinahe zum Psychoanalytiker des Menschen im Künstler.

* * *

Was hat denn das alles mit dem Kunstwerk an sich zu tun? Befreien wir uns doch endlich einmal wieder von den verführerischen schimmernden Banden, welche die Künstlerperson in allen Phasen der Romantik ausgeworfen hat. Lassen wir den Komponisten sein, wie er will, und betrachten wir endlich einmal wieder nur das Kunstwerk und nur das Kunstwerk. Denn mit diesem hat es die Kunst doch zu tun. Und mit dieser hat es doch die Kritik zu tun.

Was geht denn uns das Privatleben des Komponisten an? Was seine Erlebnisse? Mag er noch so ideal oder noch so unideal gewesen sein. Für die Kunst entscheidet nur ein objektives Urteil über das Kunstwerk.

Mag Wagners Wesendonk-Traum noch so wundervoll gewesen sein, die Kritik geht nur sein „Tristan" als Kunstwerk etwas an. Mag Wagner einmal die buddhistische und dann wieder die christliche Weltanschauung gepredigt haben. Man verdächtige ihn deshalb nicht. Der „Ring" wie der „Parsifal" bleiben für sich Kunstwerke.

Und mag auch Richard Strauß das stilistisch noch so Verschiedenste auf den Musikmarkt geworfen haben. Betrachten wir doch jedes Einzelne und stellen seinen Kunstwert fest. Es ist ja eine furchtbar billige und durchaus unkünstlerische Methode, hier von einer ethischen Direktionslosigkeit zu sprechen und deshalb das Werk Richard Straußens schmälern zu wollen.

Das Urteil über Mahler ist durch dieses Suchen nach einem „Erlebnis" besonders verwirrt worden. Was geht denn uns an, ob der Mensch Mahler zerfetzte Nerven hatte? Was geht uns an, ob er ein ungeheuer guter und idealer Mensch war? Wenn er sich auf das Gebiet der Kunst begibt, dann muß verlangt werden, daß er hier Vollwertiges leistet. Seine seelische und körperliche Konstruktion hat uns dabei völlig gleichgültig zu sein.

Und was hat das mit dem Werke Regers zu tun, daß Reger unaufhörlich schrieb? Man schilt ihn „Vielschreiber". Geht uns denn die Schreibweise Regers etwas an oder sein Werk? Doch sicher sein Werk. Bleiben wir doch vor jedem einzelnen Stück stehen, betrachten wir es und denken wir nicht daran, in was für einem Tempo es geschrieben wurde. Jene „Erlebnis"-Richter gestehen einem Bach und Schubert das Recht eines unaufhörlichen Schaffens zu und Reger nicht. Sie wissen von Reger sogar, daß er ein „Anempfinder" ist und zwar in seinen letzten Werken, wie Ballett-Suite, Eichendorff-Suite und ähnlichen Werken. Was sagen diese Richter denn zu Bach, der ja neben der Matthäuspassion auch Suiten durchaus weltlichen Charakters schrieb? Wo ist denn Bach nun „Anempfinder"?

Man sieht leicht die subjektive Sackgasse, in die das Urteil durch die romantische Epoche gedrängt worden ist.

Es wird Zeit, daß es hier wieder herauskommt und daß ein Besinnen auf das Kunstwerk an sich eintritt. Die romantische Epoche ist erledigt. Wir fragen heute nicht mehr, was einer erlebt, sondern was einer kann.

So sollte es überhaupt immer gewesen sein. Doch der Zauber der schimmernden Romantik hat nicht nur in der Musik Unheil angerichtet, indem er gestattete, daß sich hier schließlich musikalische Willkür ausbreitete, sondern er hat auch das Urteil bedenklich schief werden lassen.

Das alles gründlich zu reparieren ist mit eine der größten Aufgaben unserer heutigen Kunstwelt.

Moderne Opernregie.

Von Oskar Fritz Schuh.

Nichts spricht deutlicher für den überraschenden künstlerischen Aufschwung, den das deutsche Theater im Lauf der letzten 20—30 Jahre genommen hat, als die wachsende Erkenntnis von der Bedeutung einer zielbewußt tätigen Opernregie. War es in dieser Hinsicht früher auf den Bühnen recht schlecht bestellt, so ist hier, teilweise unter den Einflüssen Bayreuths, gehörig Wandel geschaffen worden. Vor allem die mit Unrecht vielgeschmähte „Provinz" hat hier bahnbrechend gewirkt. Hier wurden in erster Linie dem Schlendrian des Alltags ferne Neuerungen angestrebt, wie sie dem Geist moderner künstlerischer Anschauung entsprachen.

Die Erneuerung der Opernregie ging mit Recht vom Schauspiel aus. All das, was man im Schauspiel gelernt hatte an Konzentration und Eindringlichkeit der Geste und Bewegung, an Durchbildung der mimischen Ausdrucksfähigkeiten, kurz an modernem darstellerischen Gestaltungsvermögen, ließ sich ohne Schwierigkeit auch auf die Oper anwenden. Man verlangt heute vom Opernsänger viel mehr darstellerisches Können, als früher, wo es bloß galt, die Arien möglichst schön zu singen. Und vor allem wurde der ganze neue szenische Apparat, das neue fein differenzierte Beleuchtungssystem Fortunys, die Kunst moderner Raum- und Szenengestaltung, sowie die Neuerung des Lufthorizonts mit seinen Lichtwundern auch auf die Oper angewandt. Man konnte hier in Einzelheiten sogar noch weiter gehen als im Schauspiel. Der Versuch, dem Zuschauer eine Tonart durch Farbe sinnfällig zu machen, hat sich teilweise erfolgreich bewährt.

In einem ausgezeichneten Aufsatz „Aufgaben der modernen Opernregie" (Münchener Neueste Nachrichten, 27. Aug. 1921) hat Dr. Otto Erhardt Dramaturgie, Ausstattung und Innenregie als die drei Koeffizienten bezeichnet, die den Charakter der modernen Regie bestimmen. In der Oper wird die Sache dadurch komplizierter, daß als bestimmender Faktor nicht in erster Linie das Textbuch, sondern die Musik wirkt. Der moderne Opernregisseur ist nicht minder Interpret des Komponisten als der Kapellmeister, auch er muß Stil und Eigenart eines musikalischen Werkes geistig voll erfaßt haben, um den musikalischen Ausdruck ins Szenische umsetzen zu können. Mehr noch als im Schauspiel gilt in der Oper die Forderung, daß jedes Werk nach seinen eigenen Gesetzen inszeniert werden muß. Auch der Opernregisseur kann im Rahmen des zu inszenierenden Kunstwerks gute Einfälle und szenische Phantasien verwirklichen, aber er ist durch die Musik viel stärker gebunden als sein Kollege vom Schauspiel. Bei ihm wird jedes Bluffen, jede äußerliche Effekthascherei vom musikverständigen Hörer sofort erkannt. Die gefährliche Neigung, eine Oper unbeachtet ihrer musikalischen Eigenart der Zeitmode gemäß „expressionistisch" zu inszenieren, rächt sich hier noch in weit höherem Grade als im Schauspiel.

Verhältnismäßig leicht können wir heute dem Musikdramatiker Gluck beikommen, da wir von seinen Werken die nötige zeitliche Distanz haben, um zu erkennen, was bei ihm antiker Stil und was Zugeständnis an den französischen Klassizismus war.

Von der realistischen Kulissenbühne kann man hier nicht weit genug abrücken, die Verwendung einer vereinfachten Stilbühne erscheint mir selbstverständlichste Forderung (von der Illusionsbühne befreit hat sich 1907 schon Mahler). Der Stil der Antike weist uns hier den Weg: Die einfache monumentale Stilbühne bietet z. B. in Orpheus und Iphigenie die denkbar besten Möglichkeiten für Reliefwirkungen im Stil griechischer Vasenbilder. Auch in der Darstellung erwächst die Forderung nach einem Monumentalstil, jeder Schritt muß aus der Musik hervorwachsen, wozu freilich nötig ist, daß der Regisseur die Musik auch richtig auszudeuten weiß.

Schwieriger ist es schon, die Richtlinien für einen stilgemäßen dramatischen Ausdruck bei Mozart zu finden. Die verlogene, süßliche Rokokozierlichkeit, die gespreizte affektierte Theatralik, die man früher als typisch mozartisch auszugeben liebte, ist als gänzlich verfehlt abzulehnen. Mozarts Musik ist ganz stark, urgewaltig in ihren Ausbrüchen. Wenn wir das heute nicht mehr in dem Maße empfinden wie frühere Zeiten, so ist der Grund lediglich darin zu finden, daß unsere heutigen Musiker viel stärkere Ausdrucksmittel zur Ausdeutung des Erregten, Dämonischen haben, als sie Mozart zur Verfügung standen. Der Inszenator muß den musikalischen Ausdruck jedoch ebenso stark empfinden, wie er Mozart vorschwebte. Nur ein gewisses Maßhalten, eine gewisse darstellerische Zurückhaltung, ein verhaltenes Spiel wird nötig sein, um den Ausdruck richtig zu treffen. In seinem ausgezeichneten Werke „Mozart auf der Bühne" sagt Lert mit Recht: „Affekt und Leidenschaft rasen sich nicht grenzenlos aus, sondern sind in die Grenzen der Musik des schönen Gesanges gebannt". Eine solche Auffassung von Mozarts Kunst verbietet von selbst, daß „Don Giovanni" anders als mit Shakespearescher Dämonie gestaltet wird. Figaros Hochzeit sehe ich nicht als graziöse Rokokotändelei, sondern als ein ganz aus dem Geist der Zeit heraus geborenes musikalisches Sturm- und Dranglustspiel, die Zauberflöte ist für mich ein Mysterium, ein religiöses, tief menschliches Weihespiel, wie sie es für Mozart war (vergl. meinen Aufsatz „Zur Inszenierung der Zauberflöte", Mitteilungen der Salzburger Festspielhausgemeinde, 4. Jahrg. Nr. 9/10). Von besonderer Wichtigkeit ist bei einer Mozart-Inszenierung die Intensität der Farbe im szenischen Bilde, denn Mozarts Musik liebt die kräftigen Farben und den Reichtum ihrer Möglichkeit. Ein reizvolles Inszenierungsproblem ist die „Entführung". Sie ist ganz als Märchen unter Beibehaltung ihres Singspiel-Charakters (keine Rezitative!) zu spielen, keine Nummer sollte dem Rotstift zum Opfer fallen, außer der (meist mit besonderer Sorgfalt behandelten) Bravour-Arie „Martern aller Art", die Schurig mit Recht als „etwas Groteskes in einem deutschen Singspiel" bezeichnet. Von den anderen Werken des Meisters harren „Idomeneus" und Titus noch der Auferstehung. Eine restlos stilistisch abgetönte Mozart-Aufführung ist eine der vielen noch zu erschließenden Aufgaben unserer Opernbühne.

Auch die romantische Oper verlangt gebieterisch ihre eigenen Inszenierungsgesetze. Liebevollstes Versenken in die Partitur ist erstes Erfordernis. Keine noch so kleine Forderung darf hier fehlen, jede „schöpferische" inszenatorische Willkür ist auf das strengste zu vermeiden. Auch mit der heute so beliebten „Stilisierung" läßt sich in einer romantischen Oper nichts anfangen. Das macht ja gerade das Wesen der Romantik aus, daß sie die Natur als etwas Lebendiges fühlt, daß sie in dem düsteren Schweigen des deutschen Waldes das geheimnisvolle Raunen verborgener dämonischer Mächte zu erkennen glaubt, daß ihr die Elementarereignisse in mitternächtig-verrufener Schlucht als schreckhafte Ausgeburten höllischer Gewalten erscheinen. So gehört die szenische Gestaltung des „Freischütz", dieser romantischsten aller romantischen Opern zu den schwierigsten Aufgaben der modernen Bühnenkunst. Der deutsche Wald ist die Seele dieses Werkes, darum muß es von den Waldszenen aus erschlossen werden, die im Försterhaus spielenden Auftritte sind im Grunde nichts als Folie und Kontrast. Und vor allem keine Zimperlichkeit vor einem gesunden Realismus in den Volksszenen. Daß z. B. die Szene der Brautjungfern nicht mit der üblichen stereotypen Theatralik gespielt werden darf, hat schon Pfitzner und neuerdings wieder Waltershausen in seiner ausgezeichneten Freischütz-Studie (München, Drei-Maskenverlag) überzeugend gefordert. Vor allem aber erwächst für die romantische Oper gebieterisch die Forderung, daß die großen Arien als dramatische Monologe gespielt und nicht hilflos ins Publikum gesungen werden.

Eine besonders heiß umstrittene Frage bildet heute die szenische Gestaltung des Wagnerschen Kunstwerks. Die moderne Bühne wird hier selbstverständlich einen anderen Standpunkt einzunehmen haben, als das Theater vor fünfzig Jahren. Denn die Tatsache ist nicht wegzuleugnen und wird auch durch die wärmste Begeisterung für Wagner nicht aus der Welt geschafft, daß er in den szenischen Vorschriften noch ganz das Kind seiner Zeit war. In der musikalischen Gestaltung seiner Werke war er mit Riesenschritten der Zeit vorangeeilt — in seinen Bühnenvorschriften konnte er sich von dem Naturalismus einer überlebten Ausstattungskunst nicht losreißen. Hier ist eine Reform entschieden am Platze, denn es erscheint mir fraglos, daß die erhabene Größe des musikalischen Stils nach einer idealisierten Szene verlangt, die sich mehr der symbolischen Andeutung als der realistischen Ausmalung bedient[1]. Nur darf in diesem Bestreben nicht zu weit gegangen werden. Für Lohengrin oder Meistersinger ist die überlieferte Illusionsbühne unentbehrlich, wohl kann auch hier mit geschmacklosen Auswüchsen früherer Zeiten energisch aufgeräumt werden, aber „Stilisierung" wäre hier fehl am Orte. Der Frühlingswald im „Tannhäuser" muß die farbige Anmut atmen, wie sie uns aus den Bildern deutscher Romantiker mit ihren wunderbar weichen und verträumten Farbenstimmungen entgegentritt, die Festwiese in den „Meistersingern" darf die farbige Buntheit der deutschen Renaissancezeit nicht vermissen lassen. Während also Wagners erste Werke einschließlich der „Meistersinger" ein Festhalten an der (künstlerisch veredelten) Illusionsbühne fordern, verlangt die zweite Gruppe (Tristan, Ring, Parsifal), deren Werke den Boden der realen Wirklichkeit vollständig verlassen, großzügige Stilisierung im szenischen Bilde, ebenso eine Symbolisierung der Geste. Es wäre ein großer Irrtum, sich bei diesen reformatorischen, durch den Geist der Musik zweifellos berechtigten Bestrebungen von den szenischen Vorschriften Wagners leiten zu lassen. Er hat selbst einmal aufrichtig zugegeben, in seinen Bühnenvorschriften „unsere sehr inkorrekten Theaterkonventionen noch unwillkürlich im Sinne gehabt zu haben". Also fort mit dem alten Kulissenkram, die Stimmung jeder Szene muß durch das Szenenbild und die Künste des (hier äußerst wichtigen) Lichts angeschlagen werden. Sie hervorzuzaubern und aus der Fülle des Verlangten immer nur das Wesentliche herauszugreifen, wird der Prüfstein des Spielleiters und des ausstattenden Künstlers sein.

Auch für die moderne Oper müssen eigene szenische Ausdrucksformen gefunden werden. Strauß will anders gespielt sein als Pfitzner, Pfitzner anders als Schreker. Pfitzners herrliche romantische Opern bedürfen einer ganz besonders liebevollen Einfühlung von seiten der Spielleitung. Die Szenen des Vorspiels in der „Rose vom Liebesgarten" verlangen ein hohes Maß von Körperkultur von allen Beteiligten. Ich denke mir schöne anmutsvolle Bewegungen, ein weiches gebändigtes Spiel der Glieder. In Schrekers Werken hingegen soll die Geste knapp, sachlich, elementar losbrechend sein, um die hemmungslos herausgeschleuderten seelischen Ausbrüche in Umrissen klar zu symbolisieren.

Nur die szenische Gestaltung der Eckpfeiler deutscher Opernkunst konnte hier kurz erörtert werden. Natürlich verlangen auch Verdis, Lortzings und Rossinis Oper, das deutsche Singspiel usw. ihre ganz besonderen Inszenierungsgesetze. Erst wenn die gefunden sind, wird man berechtigt sein, von einem Gesamtkunstwerk der Oper auf der Bühne zu sprechen.

[1] Wie weit wir von Wagners szenischen Vorschriften abweichen dürfen, habe ich ausführlich in einem Aufsatz: „Wagner und die moderne Inszenierungskunst" (Mitteilungen der Salzburger Festspielhausgemeinde V 1) darzulegen versucht.



Musiker im Doppelberuf.

Eine Zusammenstellung von Dr. Otto Janowitz.

Eine Soziologie der Musik ist noch nicht geschrieben. Sie hätte unter anderen auch das Problem „Musik als Erwerb“ zum Gegenstande ihrer Untersuchung zu machen und hätte die sozialen Bedingungen aufzuzeigen, unter denen der Musiker in seinen verschiedenen Erscheinungsformen seinen Beruf ausübt. Bei solcher Spezialforschung würde wohl auch die merkwürdige Tatsache einer Erklärung näherrücken, daß zahlreiche Musiker, unter ihnen allererste Namen der Musikgeschichte, erst nach dem Umwege über einen anderen Beruf endgültig zur Musik gelangt sind, ja, daß viele den musikfremden Beruf gar nicht aufgegeben, sondern als Broterwerb jahrelang oder lebenslang weitergeführt haben, während ihre „Passion“, ihre Seele, der Beschäftigung mit der Musik gehörte, so daß sie auch nur auf diesem Felde eigentlich produktiv und in einer breiteren Oeffentlichkeit bekannt wurden. Meistens ist dieser abwegige Berufsgang auf zwingende oder ratende Vorsicht besorgter Eltern und Erzieher zurückzuführen, die, dem Talent des Kindes mißtrauend, dieses vor künstlerischer und materieller Enttäuschung bewahren wollen. Seltener als äußere, insbesondere wirtschaftliche Gründe sind andere Umstände Veranlassung zu sukzessivem oder simultanem Doppelberuf, so Doppelbegabung.

Ich versuche nun eine Uebersicht über Musiker im Doppelberuf zu geben. Schon diese keineswegs vollständige Skizze zeigt, daß es sich um eine Erscheinung von — historisch wie geographisch — größerer Ausbreitung handelt, als die Allgemeinheit weiß.

Die stärkste Gruppe bilden die Musiker-Juristen. Der Grund dafür dürfte darin liegen, daß einer Erlernung der Rechtswissenschaft bis zu einer für praktische Tätigkeit ausreichenden äußeren Beherrschung verhältnismäßig leichter und weniger zeitraubend ist, als etwa die der Medizin oder der Philologie, so daß sie „nebenbei“ zu erlangen ist und doch Berufe eröffnet, wie den richterlichen oder den des Verwaltungsbeamten, die, wenn auch nicht in idealer Weise, so doch ohne Schädigung der Interessenten mit nicht allzuviel innerer Teilnahme, ohne „den ganzen Menschen“ in Anspruch zu nehmen, ausgefüllt werden können. Unterscheiden wir drei Untergruppen: die einen vollzogen den Uebergang schon während des Studiums oder doch unmittelbar nach Erlangung einer akademischen Würde; die anderen übten den juristischen Beruf längere Zeit aus und verließen ihn dann, um sich ganz der Musik zu widmen; die dritten behielten ihn als Hauptberuf lebenslang oder doch die längste Zeit ihres Lebens (Pensionierung!) bei.

In die erste Untergruppe gehören z. B. die alten Komponisten Schütz, Händel, Kuhnau, Telemann (diese beiden studierten auch Philologie), Neefe. Von neueren Kittl (Wagners Freund, Komponist der „Franzosen von Nizza“), Robert Schumann, Bülow, Schuch, der dänische Altmeister Emil Hartmann, der Sänger, Pädagoge und Musikschriftsteller Hugo Goldschmidt, der Beethoven-Biograph und Kapellmeister Anton Schindler, Alfred Reisenauer (der die bereits als Gymnasiast erfolgreich begonnene Pianistenlaufbahn für fünf Jahre unterbrach, um Jura zu studieren), der speziell als Vierteltonmusik-Propagator bekannte Richard H. Stein (der übrigens auch Philosophie studierte). Auch Hugo Riemann trieb anfänglich Jura, dazu Geschichte und Philosophie, ehe er sein wahres Feld fand. — Das Doktorat der Rechte erlangten: die Kapellmeister Georg Dohrn, Ernst Kunwald, Rudolf Siegel; die Komponisten Paul Ertel, Walther Klein, Silvio Lazzari, Samuel Maikapar, Roderich von Mojsisovics; der Musikgelehrte und Komponist Heinrich Rietsch, die Musikgelehrten Bonaventura (der auch Chemie studierte) und Arthur Prüfer.

Zweite Untergruppe (erst nach längerer Zeit vollzogener Uebertritt[1]):

Die Komponisten:

Tschaikowsky (1840—1893) war bis 1864 Beamter des Finanzministeriums in Petersburg und bezog dann erst das Konservatorium.

Chabrier (1841—1894), bis 1881 Ministerialbeamter.

Karl Pottgießer (* 1861) ging mit 26 Jahren als Referendar zur Musik über.

Felix vom Rath, der Pianist und Komponist (1866—1905), beendete seine juristische Karriere mit dem Assessorexamen.

Reyer (1823—1909) war bis 1848 Kolonialbeamter in Algier, nur „zum Vergnügen“ Musiker, und wäre wohl noch länger in dieser Position geblieben, wenn nicht der Umsturz 1848 auch ihn um sie gebracht hätte.

Der polnische Komponist Franz Brzezinsky (* 1867) war bis 1903 Rechtsanwalt, studierte dann Musik bis 1907 und wurde Musikkritiker.

Der Kapellmeister und Musikhistoriker Arthur Blaß (* 1857) ging nach zweijähriger Tätigkeit als Referendar zur Musik über.

Der Lauten-Sänger und -Komponist Robert Kothe war Rechtsanwalt.

Der Grazer Komponist und Lehrer berühmter Schüler (Busoni, Heuberger, Kienzl, Weingartner) W. A. Rémy (Pseudonym für Wilhelm Mayer) (1831—1898) war Doktor der Rechte und bis 1861 Staatsbeamter.

Ludwig Nohl (1831—1885) ging als Referendar zur Musik über und studierte Musikwissenschaft.

Der Komponist und Musikschriftsteller Hermann Eichborn (1844—1918) verließ die richterliche Karriere als Assessor.

Eduard Hanslick (1825—1904) war bis 1855 Staatsbeamter (Dr. jur.). Seit 1848 schrieb er Musikreferate.

Sein Nachfolger als Musikkritiker der „Neuen Freien Presse“, Julius Korngold (* 1860), war bis 1902 Advokat.

Siegfried Dehn (1799—1858), der Lehrer Peter Cornelius', Glinkas, Rubinsteins u. a. m., war Jurist und bis 1829 in diesem Berufe als Gesandtschaftsbeamter tätig.

Bernuth (1830—1902), Dirigent, später Konservatoriums-Inhaber, ging als Referendar zur Musik über.

Castil-Blaze (1784—1857) war bis 1820 Advokat, dann Musikschriftsteller. (Sein Vater, Sebastian Blaze, Notar und nebenbei Komponist und Dichter.)

Der Musikhistoriker Albert Soubies (1846—1918) gab die Praxis als Rechtsanwalt auf und trat ins Konservatorium ein.

Alfred von Sponer, Komponist und Pädagoge (* 1870), war bis zum 26. Lebensjahre Staatsbeamter; dann erst besuchte er das Konservatorium.

Der Musikgelehrte Richard Wallaschek (1860—1917), Dr. jur. et phil., war ursprünglich Rechtsphilosoph und Dozent für Philosophie. Erst 1896 habilitierte er sich für Musikwissenschaft.

Der Musikschriftsteller Werner Wolffheim (* 1877) war Richter, dann Handelskammerkonsulent, ehe er sich ganz der Musikwissenschaft widmete.

* * *

Zwei besondere Fälle (Intermittierender Berufswechsel!) stellen sich in den Komponisten Matheson und Ebell dar. Ersterer (1681—1764) wurde, bereits ein gefeierter Musiker, 1706 Legationssekretär und blieb es bis 1715. Er schildert anschaulich in seiner Selbstbiographie, wie ihm die gewissenhaft betriebene Amtstätigkeit manche Stunde des Schaffens raubte. Das Gegenstück bildet der heute vergessene Komponist Heinrich Karl Ebell (1775—1824), der seine Jurisprudenz (er war Verwaltungsbeamter) für vier Jahre an den Nagel hängte und in dieser Zeit Opernkapellmeister war.

Dritte Untergruppe (dauernde Tätigkeit im Doppelberuf).

Die Russen:

Mussorgsky, der zuerst im Militärstaatsdienst stand, später im Zivildienst.

Eine der markantesten Gestalten der neueren russischen Musikentwicklung, der auch in Wagners Biographie erscheinende Musikkritiker und Komponist Alexander Serow durchlief eine vollständige Beamtenlaufbahn.

Graf Ilinsky (Komponist) war Ministerialbeamter.

Wladimir Sokalsky (Komponist) ist Richter.

---

[1] Hier wurden, da es von Interesse ist, zu erfahren, in welchem Alter der Berufswechsel vor sich ging, Daten beigefügt.

Die Oesterreicher:

Max Joseph Beer — Statthaltereibeamter.

Vesque von Püttlingen, unter dem Pseudonym Horen seinerzeit ein bekannter Opernkomponist, war Dr. jur. und hoher Ministerialbeamter.

Dr. Eduard Schön, Ministerialbeamter, schrieb unter dem Pseudonym E. S. Engelsberg eine Menge veröffentlichter Männerchor-, aber auch anderer unveröffentlichter Werke.

Géza Graf Zichy, der berühmte einarmige Klaviervirtuose, Komponist und auch Dichter, machte alle Etappen der höheren Beamtenlaufbahn durch.

Rudolf Freiherr von Prochazka, Komponist und Musikschriftsteller, höherer Beamter in Diensten der österreichischen, jetzt tschechoslowakischen Statthalterei Prag.

Der Würzburger städtische Beamte Val. Ed. Becker war Männergesangs- und Opernkomponist.

Julius Bittner ist Richter.

Eine große Anzahl deutscher, auch ausländischer Musikgelehrter ist hier aufzuzählen: Ambros (Staatsanwalt), Marpurg (Beamter in verschiedenen Stellungen, zuletzt Lotteriedirektor), Kiesewetter (Staatsbeamter), Thibaut (Professor der Rechtswissenschaft), Gottfried Weber (Richter), Karl von Winterfeld (Richter), Thimus (Richter), Thayer (Konsulatsbeamter), Coussemaker (Richter, auch Verwaltungsbeamter), Karl Hermann Bitter (Finanzminister). Neuerdings reiht sich diesen der Nationalökonom und Soziologe Max Weber mit einer erstaunlich gründlichen posthumen Abhandlung über die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik an.

Aus alter Zeit sei hier noch der Komponist Benedetto Marcello (1686—1739) angeführt, der Advokat und Staatsbeamter der Republik Venedig war, überdies auch Dichter.

* * *

Gehen wir nun zur Betrachtung der anderen, numerisch weit schwächeren Gruppen über.

Vom Handwerke her kamen der Pianist und Komponist Joh. Wilh. Häßler, der früher Mützenmacher war, Zelter (Maurer und Baumeister), Enna (Schuhmacher), Dvorák (Metzger). Mit Ausnahme Zelters gingen alle diese schon frühzeitig zur Musik über. Zelter (* 1758) behielt seinen Brotberuf jedenfalls bis 1800 bei, in welchem Jahre er nach Fasch die Singakademie übernahm, und gab ihn wohl erst 1809 vollkommen auf. Hier muß auch — wohl das populärste Beispiel der Verbindung einer künstlerischen und einer bürgerlichen Tätigkeit — der Schuster und Meistersänger, „Schuhmacher und Poet dazu", Hans Sachs genannt werden.

Die Kaufleute Isouard, Leo Blech, Otto Taubmann, Woldemar Sacks, Angelo Neumann, Hermann Abendroth, Max Friedländer, gingen ebenfalls in jungen Jahren zur Musik über. Erst nach mehrjähriger Tätigkeit der Komponist Emil Sulzbach, der Komponist, Musikhistoriker und Lehrer Weckerlin, Delius (der u. a. eine Orangenplantage betrieb), dann der englische Musikschriftsteller Newman, der erst mit 34 Jahren definitiv die Musik erwählte.

Dauernd im kaufmännischen Hauptberuf blieben der Dichterkomponist Paul Kuczynsky (Bankier) und die holländischen Musikforscher A. J. Polak und Dan. Fr. Scheuerleer.

Einige Musiker wandten sich nach langjähriger, praktisch-musikalischer Tätigkeit Handelszweigen zu, die mit ihrer Kunst im Zusammenhang stehen; so Litolff (* 1818, seit 1850 Verleger; 1860 nahm er die Virtuosenlaufbahn wieder auf); Clementi (* 1746, seit 1780 beteiligt am Londoner Musikverlag Longman & Broderip, seit 1800 selbständig, auch Klavierfabrikant); Pleyel (* 1757, seit 1795 Musikalienhändler, später auch Klavierfabrikant und Landwirt); Diabelli (* 1781, war Chorknabe und Lateinschüler, trat 1800 ins Kloster ein, verließ es 1803, war dann Musiklehrer und schon als solcher am Verlage Cappi beteiligt, dessen Alleininhaber er 1824 wurde und den er 1854 an C. A. Spina verkaufte).

Gruppe der Lehrberufe:

Lehrer an Volks- oder Mittelschulen waren vorübergehend: Franz Schubert (* 1797, drei Jahre lang, bis 1817); Bruckner (* 1824, bis 1855); Raff (* 1822, bis 1843); Beer-Walbrunn (* 1864, bis ?); Cyrill Kistler (* 1848, bis 1876, begann dann erst geregelte Musikstudien!); Hermann Zumpe (* 1850, bis 1873); Wilhelm Tappert (* 1830, bis 1856, begann dann erst gründliche Musikstudien!); Joseph Haas war ebenfalls mehrere Jahre lang Lehrer. Der holländische Kirchenkomponist Alfons Diepenbrock (* 1862) war bis 1895 Gymnasiallehrer; Ostrcil, der jungtschechische Opernkomponist und jetzige Opernchef des tschechischen Nationaltheaters, war jahrelang Handelsakademieprofessor.

Dauernd im Lehrberufe blieben Karl Loewe (der allerdings nur kurze Zeit hindurch außer Musik auch andere Fächer, wie Geschichte, Naturgeschichte u. a. m. unterrichtete), Spitta, Bellermann d. Aeltere, der Männerchorkomponist Simon Breu.

Nicht unerwähnt bleibe in dieser Gruppe der „verdorbene Musikant" Karl Söhle, der, ursprünglich zum Musiker bestimmt, Volksschullehrer wurde, dann aber zur belletristischen Schriftstellerei überging und ausschließlich Musikergeschichten schreibt.

Hochschullehrer waren (alle im dauernden Hauptberuf): Hans Sommer (Mathematik), César Cui (Geniewesen), Borodin (Medizin), Otto Jahn (Philologe), der Musikschriftsteller, Arrangeur und Komponist Viktor Junk (Germanist). Der dänische Zoologe und Komponist Rudolf Bergh (* 1859) gab seine Professur 1903 auf, um ganz der Komposition zu leben. — Schon in anderem Zusammenhange wurde der Rechtsgelehrte und Musiktheoretiker Thibaut erwähnt.

Theologie studierten z. B. Rochlitz, Diabelli, Dussek, Viktor Neßler, Fritz Stein. Dauernd im theologischen Hauptberuf blieben: der Kirchenkomponist Maximilian Stadler (Abt Stadler genannt), der Loewe-Biograph und -Herausgeber Maximilian Runze, der Komponist Schuchardt (* 1873, der ursprünglich Konservatorist war, dann aber Theologie studierte und Pfarrer wurde), der ungarische Komponist Demenyi (Priester und Gymnasiallehrer), der Historiker Wilhelm Bäumker (Pfarrer); der Klavierpädagoge Emil Breslaur (1836—1899) war bis 1863 jüdischer Theologe und Prediger und bezog dann erst das Konservatorium. Von den zahlreichen musikgelehrten Klerikern früherer Jahrhunderte sei hier nur der vielseitige Augustinermönch Zacconi (1555—1627) genannt, der Sänger, Komponist, Maler und Dichter war.

In den Zusammenhang dieser Gruppe gehört auch Liszt, obzwar er aus seiner geistlichen Würde keinen Beruf machte.

Offiziere waren vorübergehend die zu ihrer Zeit bekannten Opernkomponisten Carafa de Colobrano (* 1787, bis 1815), Franz von Holstein (* 1826, bis 1853), der übrigens auch unter den doppelt oder dreifach Begabten zu nennen ist: er war nebenbei Dichter und Zeichner; der Komponist und Kapellmeister Schilling-Ziemßen (* 1868, bis 1899, studierte dann erst Musik); der schwedische Kirchenmusikhistoriker Byström (* 1821) war bis 1857 Offizier; der französische Komponist und Dirigent Witkowski (* 1867) verfolgte, schon ein erfolgreicher Musiker, die Offizierslaufbahn bis 1902. Der Dirigent Fritz Cortolezis (* 1878) war Offizier bis 1901. Der Marine gehörten an die Komponisten Albert Roussel (* 1869, bis 1894), und Rimsky-Korssakow (* 1844, bis 1873), ferner der Musikschriftsteller Prod'homme (nur 1 Jahr). Georg Simon Löhlein (1727 bis 1782) war als zwangsweise Rekrutierter von 1743—1760 in der preußischen Garde, später Violinist, Pianist, Kapellmeister und Komponist.

Den Offiziersberuf als Hauptberuf behielten bei die beiden Titow: Alexei (Opernkomponist) und sein Sohn Sergei (Tanzkomponist), der Opernkomponist Chelius, der englische Komponist Westmoreland; der Schöpfer der Marseillaise, Rouget de l'Isle, war Militäringenieur. Professor des Geniewesens war der bereits erwähnte César Cui. Der Komponist (u. a. der russischen Nationalhymne) und Violinvirtuose Alexis Lwow, durchlief eine glänzende militärische und höfische Karriere. Bekannt ist der Fall des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen.

Mediziner. Das Doktorat erlangten Felix Gotthelf, Leopold Damrosch, der Musikschriftsteller (auch Kunsthistoriker) Frimmel, Richard Stöhr, Wilhelm Zemánek (der erste Dirigent der tschechischen Philharmonie), Bogumil Zepler, der Pianist und Komponist Felix Rosenthal; Walter Courvoisier (* 1875)

übte den ärztlichen Beruf bis 1902 aus. — Joseph Stransky sattelte noch als Student um.

Aerzte im Hauptberuf blieben: der schon erwähnte Professor der Medizin Borodin, der seinerzeit populäre Liederkomponist Johann d'Alquen, der österreichische Opernkomponist Sepp Rosegger (ein Sohn des Dichters, und selbst Verfasser seiner Librettos). Endlich sind hier zwei Chirurgen zu nennen, deren Namen auch in der Musikgeschichte aufbewahrt sind: Billroth und Rietschl, ersterer als Freund Brahms' und Verfasser der Schrift „Was ist musikalisch?", letzterer mit seinen Schriften über die Methodik des Klavierspiels.

„Ausgelernter" Philologe ist der Musikschriftsteller und Komponist Dr. Hermann Unger.

Vom Ingenieur- oder Architektenberuf gingen zur Musik über: Siegfried Wagner, Beliczcy, Heuberger, Richard Specht, Kurt Atterberg, Eugen Thomas — alle schon während des Studiums, oder, wie Wagner und Atterberg, nach kurzer Praxis.

Naturforscher waren vorübergehend — neben dem bereits erwähnten Rudolf Bergh — Gerhard von Keußler (der im 26. Lebensjahr von der Botanik zur Musik überging), Cahn-Speyer (* 1881, bis 1906). Dauernd der Botaniker und Komponist Franz Dannehl.

Forschungsreisender und Ethnologe war der Pianist Albert Friedenthal, ebenso der Liederkomponist Emil Mattiesen; einen bedeutenden Namen als Reiseschriftsteller hatte Reichardt.

Maler waren, bevor sie Musiker wurden, die Komponisten Schoeck, Thomassin, Rozkošný, ferner der belgische Komponist und Theoretiker Adolphe Samuel. Umgekehrt war der große Maler Salvator Rosa nebenbei auch Komponist (und Dichter), Leonardo da Vinci, Sänger und Lautenspieler; J. P. Lyser, Maler, Dichter, Musikschriftsteller und eigentlich, wie Söhle, ein „verdorbener Musikant".

Schriftsteller, die nebenbei oder zeitweilig im Hauptberufe Musiker waren: Schubart (Organist, Musiklehrer, Musikschriftsteller und Komponist); Otto Ludwig (sollte ursprünglich Musiker werden und komponierte eine größere Anzahl von Opern und Gesangswerken); Leopold Schefer, der Dichter des Laienbreviers und einstmals vielgelesener Novellist, war auch ein fleißiger Komponist; eine Symphonie und ein Chorwerk von ihm bespricht Schumann in einer sehr anerkennenden Kritik. — Heinse, der Romanschriftsteller, war auch Musikästhetiker. Der einflußreichste Musikkritiker der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, Johann Fr. Rochlitz, von Haus aus Theologe, machte sich zuerst durch eine ansehnliche Reihe erzählender Schriften bekannt. Stendhal-Beyle und Romain Rolland verfaßten zahlreiche musikhistorische Schriften. Gustav Falke, der Lyriker, war im Brotberuf Klavierlehrer. Jean Jaques Rousseau wurde als Musiktheoretiker und Komponist früher bekannt denn als Dichter und Philosoph. Nietzsche komponierte Lieder, Chor- und Orchesterwerke und wandte zeitlebens der Musik ein zentrales Interesse zu, ebenso Grillparzer, von dem einige handschriftliche Kompositionsversuche erhalten sind. Max Brod komponierte Lieder, Klavier- und Kammermusikwerke (ungedruckt, aber aufgeführt). Forster-Larrinaga, der erfolgreiche Verfasser von Theaterstücken und beliebte mondäne Berliner Schauspieler, ist „gelernter" Komponist und schrieb Pantomimen, Bühnenmusiken usw.

Als bekannte musikalisch-poetische Doppelbegabungen seien hier noch die folgenden, zum Teil schon in anderem Zusammenhange erwähnten, aufgezählt: Richard und Siegfried Wagner, Lortzing, Cornelius (der übrigens zuerst als Schauspieler in die Oeffentlichkeit trat), Franz von Holstein, Julius Bittner, Franz Schreker, H. W. von Waltershausen, Arrigo Boito, Sepp Rosegger. Bemerkt sei auch, daß Richard Strauß sich den Text von „Guntram", Hans Pfitzner den von „Palestrina" selbst dichtete.

Von Philosophen beschäftigten sich zahlreiche eingehend und sachverständig mit Musik; auch kompositorisch tätig waren Herbart, Eduard von Hartmann, Natorp.

Als ein besonderer Fall von Doppelbegabung ist der französische Schachmeister Philidor zu nennen, der, nachdem er es in diesem Fache zu weitreichendem Ruhme gebracht hatte, solchen auch noch in erhöhtem Maße als Komponist komischer Opern errang.

* * *

Ein den Psychologen besonders interessierender Typus ist der des „Unruhigen", der wiederholt den Beruf wechselt, bezw. die verschiedensten Tätigkeitssphären vereinigt. Destouches (1662—1749) war Jesuit und Missionar, dann 1685—1696 Soldat, dann Musiker und erfolgreicher Opernkomponist. — Daniel Eberlin (1630—1692), der Schwiegervater Telemanns, war in einem wechselvollen Leben erst Offizier, dann Bibliothekar, dann Kapellmeister, dann außerdem Geheimsekretär, endlich Bankier. — Antonio Diabelli (* 1781), der Theologe, Musiker und Kaufmann, wurde schon in anderem Zusammenhange erwähnt. Ebenso der vielseitige Leonardo da Vinci, der gleichzeitig Maler, Musiker, Baumeister, Techniker, Anatom und Schriftsteller war. — Die bekannteste Persönlichkeit dieser Gruppe ist E. T. A. Hoffmann, der Jurist, Komponist, Kapellmeister, endlich Belletrist, dazu Maler und Zeichner war, alles dies teils gleichzeitig, teils nacheinander. — Alfred Becher (1803—1848, als Revolutionär standrechtlich gerichtet) war Advokat, Komponist, Journalist, Musikkritiker. — Ludwig Rellstab (R. der Jüngere) war Offizier, dann Lehrer an einer Brigadeschule, dann Journalist, Musikreferent und Romanschriftsteller. — Ludwig Bonvin (* 1850) studierte Medizin, dann Theologie, und wurde endlich Musikdirektor und ein sehr fruchtbarer Komponist. — Robert Emmerich (1836—1891), war ursprünglich Jurist, dann 14 Jahre in Militärdiensten, endlich Kapellmeister und Komponist. — Der russische Komponist Blaramberg (* 1841) war erst Beamter, dann politischer Journalist, endlich Musiktheorielehrer und Komponist. — Witold Malischewsky (* 1873), mehrfach preisgekrönter Komponist, war Mediziner, dann Mathematiklehrer, ehe er ganz die Komposition und den Musikunterricht zum Lebensberuf machte. — Ein dritter Russe, Peter Sokalsky (1832—1887) war Gymnasiallehrer, dann Konsulatsbeamter, dann Journalist und stets gleichzeitig Sammler von Volksmusik und Komponist. — Der Opernkomponist Woldemar Wendland (* 1873) war Mediziner, dann Bankbeamter, endlich Kapellmeister und Komponist. — Sehr interessant ist der Weg Albert Schweitzers (* 1875), des berühmten Bach-Biographen und Orgelbautheoretikers. Ursprünglich Theologe und Dr. phil., bekleidete er eine theologische Professur, erlangte aber 1912 auch noch das medizinische Doktorat und widmete sich mehrere Jahre medizinischen Studien in Afrika. Sein Bach-Buch erschien 1905.

* * *

Zum Abschlusse sei noch eine Gruppe von Musikern besprochen, die sich zeitweise oder definitiv von der Musik ab und anderem Berufe, bezw. anderer Beschäftigung zuwendeten. Schon in anderem Zusammenhange wurden Otto Ludwig und E. T. A. Hoffmann genannt. Von einigen weniger Bekannten sei nun berichtet: Hjalmar Berwald (* 1848) war ursprünglich Pianist und wurde dann 1864 Techniker und Mathematiker; erst spät zeigte er sich auch als Komponist. — Wilhelm Speyer, früher ein populärer Liederkomponist (1790—1878), war gelernter Musiker, wurde aber später Kaufmann, ohne das musikalische Schaffen aufzugeben. — Der aus Wagners Biographie bekannte Kapellmeister und Komponist August Röckel widmete sich seit 1848 ganz der Politik und Schriftstellerei. — Cherubini setzte zwischen 1806 und 1808 die Beschäftigung mit der Musik fast ganz aus und befaßte sich mit Botanik und Malerei. — Karl Maria von Weber widmete sich ein volles Jahr lang der Lithographie und glaubte, in dieser Technik, die er durch eine eigene Erfindung vervollkommnete, und nicht in der Musik seinen wahren Lebensberuf gefunden zu haben. — Der aus den Klassiker-Biographien bekannte Komponist Gyrowetz bekleidete einige Jahre lang den Posten eines Legationssekretärs, den er seinen linguistischen und juristischen Kenntnissen verdankte. — Der Fall Mathesons wurde bereits in der Juristen-Gruppe erwähnt. — Der Violinvirtuose und -komponist Viotti beschäftigte sich, nachdem er infolge der französischen Revolution aus seiner künstlerischen Wirksamkeit geworfen worden war, sieben Jahre

lang als Weinhändler. — Aus neuester Zeit bekannt ist der Fall des Pianisten und Komponisten Paderewsky, der im Weltkriege politisch tätig war und nach dessen Abschluß Präsident der polnischen Republik wurde.

* * *

Hiermit sei diese, wie ich schon eingangs sagte, durchaus skizzenhafte Zusammenstellung abgeschlossen. Ohne Zweifel ist sie lückenhaft; bei Anführung der Daten habe ich mich möglichster Genauigkeit befleißigt, wenn auch nicht gerade lexikalischer Akribie, auf die es mir aber auch nicht ankam. Denn der Hauptzweck der kleinen Arbeit ist eigentlich der, auf dem heute noch recht unvollkommen, unsystematisch und einseitig behandelten Gebiete der musikalischen Soziologie einen Schritt vorwärts zu tun und andere zu weiteren anzuregen.

Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte.[1]

Von Dr. Walter Georgii (Köln).

Nur zögernd habe ich die Aufgabe übernommen, über die Klaviermusik der neueren Zeit zu schreiben. Will man dem ungeheuren Stoff nicht ein ganzes Buch, sondern nur einige kleinere Aufsätze widmen, so kommt man sich etwa vor wie ein Kunstfreund, dem zum Besuch einer großen und wertvollen Galerie nur eine Stunde vergönnt ist. Was tun? Es wird ihm vielleicht dieses oder jenes bedeutsame Kunstwerk entgehen. Aber wer Geschmack und einen einigermaßen sicheren Blick hat, vermag doch im großen ganzen auch bei einem flüchtigen Gang das Unwesentliche beiseite zu lassen, um bei dem, was ihm zusagt, zu verweilen. Vollständigkeit darf bei der vorliegenden Arbeit nicht erwartet werden — sie wäre auch in größerem Rahmen unerreichbar —, ebensowenig aber Objektivität; das gibt es in Kunstdingen nicht, am allerwenigsten der zeitgenössischen Kunst gegenüber. Wo man den Versuch dazu machte, fiele er langweilig aus; nur die individuelle Stellungnahme fesselt. Es sei deshalb aufs entschiedenste betont, daß sowohl Auswahl wie Bewertung des Besprochenen auf unmaßgeblicher persönlicher Ansicht beruht, auch wo dies nicht durch Zusätze wie „meines Erachtens" oder schwerfällige Wendungen wie „dürfte wohl" und dergleichen kundgetan wird. Wer mit meinem Urteil nicht einverstanden ist, bedenke übrigens stets, daß es sich nicht auf die Gesamterscheinung eines Tonsetzers bezieht, sondern nur auf seine Leistungen als Klavierkomponist. Diese stehen bisweilen hinter seinen sonstigen beträchtlich zurück. Des beschränkten Raumes halber erwähne ich im allgemeinen auch bei den Großen nur die besten ihrer Klavierwerke. Die Kammermusik mit Klavier einzubeziehen, würde zu weit führen; dagegen behandle ich Werke für zwei Klaviere und Klavierkonzerte in einem Anhang.

Ich habe mich bemüht, meine Literaturkenntnis für den vorliegenden Zweck nach Möglichkeit zu erweitern, und mich dabei der dankenswerten Unterstützung durch zahlreiche Verleger erfreuen dürfen. Verlagsangaben erfolgen „nach bestem Wissen und Gewissen". Mitteilungen über Preise sind unter den gegenwärtigen Verhältnissen unmöglich. Dagegen gebe ich den Schwierigkeitsgrad folgendermaßen an: *l* (leicht), *l-m* (bei Heften mit mehreren Stücken: teilweise leicht, teilweise mittelschwer), *m* (mittelschwer), *m-s* (bei zyklischen Werken: zum Teil mittelschwer, zum Teil schwer); was keine Bezeichnung trägt, ist schwer oder sehr schwer. Bedauerlich ist die geringe Zahl gehaltvoller, technisch leichter Kompositionen in der neueren Klavierliteratur; ich werde am Schluß etliche davon besonders zusammenstellen. — Das letzte Drittel des vorigen Jahrhunderts soll nur flüchtig behandelt, die Zeit von 1900 an bevorzugt werden. Die Anordnung der großen Heerschar beachtenswerter Tonsetzer geschieht nach Völkern und (bei den deutschen) nach Stämmen; Irrtümer können dabei natürlich leicht unterlaufen.

Wir wenden uns zuerst

Deutschland

zu und stellen vorderhand fest, daß auf den Klavierabendprogrammen (chronologisch betrachtet) zwischen Schumann einerseits und Reger und den Zeitgenossen andererseits nie ein anderer Name auftaucht als Brahms; auch die häusliche Musikpflege kennt neben ihm kaum andere Götter. Ist das musikalische Deutschland zwischen 1850 und 1900 wirklich so arm? Wohl sind manche sympathische Köpfe unter den Klassizisten und Spätromantikern. Man könnte Jensens „Deutsche Suite" (*m-s*) oder etwas aus seinem „Erotikon" (*m-s*), einige von Henselts Etüden Wk. 2 und 5, von Hellers Präludien Wk. 81 (*l-m*), von Kirchners zahllosen Miniaturen (*l-m*), von Rheinbergers Tokkaten, von Draesekes „Fata Morgana" Wk. 13 (*m*, Bote & Bock), wenn nicht öffentlich, so doch im stillen Kämmerlein hin und wieder spielen, und tut es wohl auch ausnahmsweise einmal; man würde sich Kiels Variationen und Fuge Wk. 17 (allerdings nur mit Strichen), Bargiels Charakterstück Wk. 8 Nr. 1 oder Draesekes Fantasie-Sonate Wk. 6 (Rozsavölgyi) gelegentlich selbst im Konzertsaale gefallen lassen — doch all dies sind Namen, die zusehends verblassen. Will man aber neben den Genies auch die mittleren und kleineren Geister pflegen, so ist es begründet, den Lebenden den Vorrang zu lassen. Nur um solche handelt es sich im folgenden (nach Reger), soweit nicht das Gegenteil angegeben ist.

Ueber den einzigen Großen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, nämlich Brahms, sich hier auszulassen, ist unnötig. Nicht als ob er, wie manchmal behauptet wird, bereits seinen unverrückbaren Platz in der Geschichte der Tonkunst hätte; dafür schwankt denn doch das Pendel der Beurteilung allzusehr zwischen Unter- und Ueberschätzung hin und her. Aber seine Werke sind allgemein bekannt, während es der Hauptzweck dieser Zeilen sein soll, auf wenig oder gar nicht Bekanntes hinzuweisen. Wir nähern uns also ohne weiteres der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts und begegnen da zum erstenmal seit Brahms einer überragenden Persönlichkeit in Max Reger.

Reger hat hohe Opuszahlen erreicht, bevor er es fertiggebracht hat, ein seinen gewaltigen Orgelkompositionen ebenbürtiges Klavierwerk zu schreiben. Die zahlreichen von Schumann, Brahms und Grieg beeinflußten kleineren Stücke, die bis über die Opuszahl 50 hinausreichen, die Bunten und Losen Blätter, Fantasie- und Charakterstücke, Aquarellen, Silhouetten, und wie sie sonst noch heißen, würden schon jetzt kaum mehr beachtet, trügen sie nicht den Namen Reger. Um sich von ihnen ein verhältnismäßig günstiges Bild zu machen, nehme man etwa die teilweise nicht schwierigen Klavierstücke Wk. 24 und namentlich 26 (Forberg 1899) zur Hand. Verwunderlich ist, daß die wirkungsvollen Humoresken Wk. 20 (Universal-Edition) nicht mitunter einen Virtuosen locken. Nach längerer Pause wendet sich Reger mit Wk. 81, Variationen und Fuge über ein Thema von Bach (1904, Bote & Bock), von neuem dem Klavier zu und schenkt ihm damit ein Wunderwerk von mystischer Tiefe und unerhörter Monumentalität; ein solcher Gipfel ist in der neuzeitlichen Klaviermusik weder von Reger selbst ein zweites Mal noch von einem anderen erreicht worden. Aus gleicher Zeit stammt das erste Heft „Aus meinem Tagebuche", dem unter der nämlichen Werkzahl (82) später noch drei — im ganzen nicht ebenso wertvolle — Hefte folgen (*m-s*); immerhin stehen sie in ihrem reifen Stil wesentlich über den Stücken der frühen Schaffensperiode. Aus der mittleren, deren Werke durchweg bei Bote & Bock erschienen sind, erwähne ich noch die vier Sonatinen Wk. 89 (*m*, 1905), reizvolle Schöpfungen, deren einzelne Sätze allerdings in der Erfindung nicht gleichwertig sind. Zeitlich schließen sich hauptsächlich Werke für zwei Klaviere und das Konzert an (siehe später). Mit den zur letzten Periode zählenden Variationen nebst Fuge über ein Thema von Telemann Wk. 134 (Simrock 1914) hat sich in Regers Klavierstil eine geradezu

---

[1] Anmerkg. d. Schriftltg. Wir setzen hiermit die Reihe der Aufsätze über die Literatur der einzelnen Instrumente fort. Das unübersehbare Gebiet der Klavierliteratur ließ es jedoch geboten erscheinen, nur die neuere Zeit zu behandeln.

verblüffende Wandlung vollzogen, wie schon ein flüchtiger Blick auf das völlig veränderte Notenbild zeigt: die moderne, fein verästelte Harmonik und Rhythmik, die in barocker Bewegtheit und Kühnheit oft auf engstem Raum, d. h. in kleinsten Zeitwerten sich vollziehende Modulation sind vielfach streng diatonischen, in melodischer und rhythmischer Beziehung klassisch einfachen Bildungen gewichen; zugleich ist in einzigartiger Weise edler Gehalt (wenn natürlich auch nicht die Tiefe der Bach-Variationen) mit größter Virtuosität vereinigt: das Finale bedeutet die technisch blendendste Fuge, die jemals geschrieben worden ist. Etwa zu gleicher Zeit sind wieder kleinere Stücke: „Träume am Kamin" (*m*, Simrock) entstanden; bei aller Feinheit ist ersichtlich, daß Regers Stärke nicht auf diesem Gebiete, sondern weit mehr im Monumentalen liegt.

Regers Bedeutung für die Gegenwart rechtfertigt es, seine Werke im voraus gesondert zu besprechen, um so mehr, als er nicht mehr unter den Lebenden weilt. Wie man freilich noch vor zwanzig Jahren zu ganz anderem Ergebnis gelangen konnte, beweist das (als Nachschlagewerk unentbehrliche) „Handbuch der Klavierliteratur" von A. Prosniz. Im Zeitraum 1830—1904 werden die Komponisten in drei Gruppen eingeteilt: 1. „Koryphäen" mit nur sechs Namen, darunter Rubinstein, der für uns Heutige — ohne Uebertreibung! — eine Null darstellt, aber auch entwicklungsgeschichtlich wahrhaftig keine Bedeutung besitzt; 2. „Klavierkomponisten nächster oder spezieller Bedeutung", darunter Volkmann, Hiller, Raff u. a.; 3. „Andere Komponisten, deren Klavierwerke von Kunstwert oder literarhistorischem Interesse sind", darunter — Reger, dessen Bach-Variationen in dem Buche bereits angeführt sind!

Die Berliner staatliche Hochschule für Musik war lange Zeit der Hort konservativer Gesinnung. Daher befindet sich in Norddeutschland oder, genauer gesagt, in Berlin — denn die Reichshauptstadt zieht fast alle schöpferischen Geister des Nordens an sich — eine stattliche Reihe von Komponisten, deren Sprache kaum anders klingt als die vor fünfzig Jahren geübte. Da ist E. E. Taubert mit seiner gediegenen, anmutigen Suite Wk. 58 (Fürstner 1898), die sich in Mendelssohnschem, zum geringen Teil auch Brahmsschem Fahrwasser bewegt. Ferner ist H. Kaun zu nennen; seine kleineren Stücke — z. B. Wk. 56 (*m-s*, Kahnt 1904) und 78 („Waldesgespräche", *m*, Vieweg 1908) — entsprechen seiner sonstigen Bedeutung nicht ganz; wir werden ihn an anderer Stelle in vorteilhafterem Lichte sehen. Der charaktervollste unter den älteren Akademikern ist G. Schumann; die 24 Stücke „Durch Dur und Moll" Wk. 61 (*m-s*), die Variationen Wk. 64, die Ballade Wk. 65 (alles bei Leuckart in den Kriegsjahren erschienen), die Klavierstücke Wk. 67 (*m*, Bisping) und 68 (Leuckart) enthüllen sichtbar die Wurzeln seiner Kunst: R. Schumann, Brahms und (in den Passagen) Chopin, sind aber gehaltvoll, echt in der Empfindung und vor allem ausgeprägt klavieristisch gedacht. Das einzige mir bekannt gewordene Werk des jungen, hochbegabten und von mancher Seite auch als Komponist gerühmten Pianisten W. Kempff, Variationen über ein Thema aus Don Juan Wk. 10 (Simrock 1921), geht über das Herkömmliche nicht hinaus.

Die Brücke zu den Fortschrittsleuten bildet P. Scheinpflug, der in Dresden geborene Dirigent des Berliner Blüthnerorchesters, im Hauptamt jetzt Generalmusikdirektor in Duisburg. In den Variationen mit Fuge Wk. 21 (Heinrichshofen) gelingt es ihm nicht restlos, so gegensätzliche Elemente wie dorische Kirchentonart und moderne Harmonik, dramatisch-symphonischen und Orgelstil, kunstreiche Polyphonie und homophone Zwischensätzchen zu einheitlicher Wirkung zu verschmelzen; aber die lebensvolle Bewegtheit des Ganzen fesselt.

Die Programm-Musik hat die Vorherrschaft, die sie unter dem Einflusse der „Neudeutschen" einige wenige Jahrzehnte innehatte, längst an die absolute Musik zurückgeben müssen, wie auch aus den Bezeichnungen der hier besprochenen Kompositionen hervorgeht. Genießbar ist uns heutzutage nur noch Programm-Musik, welche die rein musikalischen Formbedürfnisse befriedigt und nicht nur einer Entschuldigung für mangelnde künstlerische Gestaltungskraft gleichkommt. Ist diese Bedingung erfüllt, dann unterscheiden sich beide Gattungen freilich im Grunde nur noch dadurch, daß die Art der Befruchtung der Phantasie in der Programm-Musik angedeutet, in der absoluten Musik verschwiegen (und dem Schaffenden meist unbewußt) ist; das Wunder der künstlerischen Zeugung selbst wird dadurch ebensowenig erklärt, wie man dasjenige der natürlichen erklären kann. — Musikalisch-logisch unanfechtbare Programm-Musik ist die „Naturtrilogie" des in Berlin lebenden Königsbergers H. Tiessen (Leuckart 1916). Die Anregung zu diesem Werk 18 hat dem Autor seine Heimat gegeben; die Ueberschriften der drei Sätze lauten: Einsamkeit (auf dem Gipfel der „Hohen Düne"); Am Kurischen Haff; Nacht am Meere. Starkes deutsches Naturgefühl, andächtige Hingabe an die Herrlichkeiten des nordischen Meeres und seine an der ostpreußischen Küste vorwiegend düsteren Stimmungen haben hier, mit ausgeprägter musikalischer Schöpferkraft verbunden, ihren Niederschlag gefunden.

Eine ganz andere Natur als der Impressionist Tiessen ist der aus Polen gebürtige E. Bohnke; mit ihm schließen wir den Kreis der Berliner. Die fast unglaublich rasch aufsteigende Kurve, die seine Entwicklung bis jetzt aufweist, läßt für die Zukunft noch Großes von ihm erwarten. Eine schwerblütige, aber kraftvolle Persönlichkeit, oft vornehm zurückhaltend und doch von innerer Wärme getragen, ist er anfangs lebhaft von Brahms beeinflußt. Während die Klavierstücke Wk. 4 (*m*, Schlesinger 1912) noch keine ungewöhnliche Begabung verraten, zeugen die beiden nächsten Hefte, Wk. 6 und 8 (*m-s*, Simrock 1920), von bedeutsamen Fortschritten. Aus Wk. 6 sind Nr. 5, ein mit großer Feinheit gezeichnetes Intermezzo, und Nr. 6, eine von köstlichem Uebermut erfüllte, an Ueberraschungen reiche Burleske, hervorzuheben, aus Wk. 8 ein großzügiges Postludium (Nr. 6). Es bereitet unmittelbar den Monumentalstil der Sonate b moll Wk. 10 (Simrock 1920) vor. Dieses Stück von faustischem Charakter halte ich für die gewaltigste Klaviersonate der Neuzeit neben derjenigen von J. Haas. Man bewundert das echte Pathos, die große und doch vornehme Leidenschaft, die mächtige Lebensfülle, von der die Ecksätze strotzen, und die Erhabenheit des langsamen Satzes, der an die weltabgewandte Stimmung des ebenfalls in fis moll stehenden Adagios von Beethovens Hammerklaviersonate erinnert. — Zu den begabten älteren Berlinern wird noch P. Ertel, zu den hoffnungsvollsten unter den jüngsten Modernen E. Erdmann gezählt; ihre Klavierkompositionen kennenzulernen, hatte ich bis jetzt keine Gelegenheit.

In Mitteldeutschland ist keine Begabung von gleicher Größe wie Bohnke zu entdecken. Des verstorbenen Draeseke haben wir bereits gedacht. Ein paar Jahre nach ihm, während des Krieges, ist Nicodé gestorben, der ebenfalls in Dresden wirkte; seine Konzert-Etüden Wk. 21 (Breitkopf & Härtel) sind nicht zu verachten. Auch W. Berger, der Vorgänger Regers in der Leitung der „Meininger", zählt nicht mehr zu den Lebenden; seine frischen, ziemlich schwierigen, aber dankbaren Capricen Wk. 93 (Kahnt 1905) ziehe ich den gut gearbeiteten Fugen Wk. 89 (ebenda 1904) vor. Die Werke von Regers Nachfolger am Leipziger Konservatorium, P. Graener, sind mir nicht bekannt geworden (Variationen über ein russisches Volkslied Wk. 55 und „Wilhelm-Raabe-Musik" Wk. 58, Bote & Bock 1922). Von seinem Konservatoriumskollegen F. v. Bose nenne ich gediegene, aber nicht hervorragende Variationen über ein eigenes, schönes Thema Wk. 17 (Steingräber 1922). Der seit langer Zeit in Leipzig lebende Schwabe Karg-Elert ist als Orgelkomponist ungleich bedeutender als in seinen kleineren Klavierstücken; die Bagatellen Wk. 17 (Kistner 1905) sind bescheidene Salonmusik.

Dagegen besitzt Leipzig in W. Niemann einen deutschen Grieg oder Mac Dowell, einen Meister des romantischen Charakterstücks, der sein umfangreiches Schaffen fast ganz dem Klavier widmet. Diesem Instrument versteht er aber auch die besten Seiten abzugewinnen; er schreibt einen so echten Klavierstil wie kaum jemand sonst. Besondere Vorzüge von Niemanns Kunst sind klangliche Delikatesse sowie eine anschauliche Charakteristik in seinen musikalischen Bildern, zu denen er meistenteils von außen her, namentlich auf literarischem Wege, angeregt wird. Zu nennen sind etwa die Chaconne Wk. 44 (nach

Worten Frenssens), das liebliche Naturgemälde „Immensee" Wk. 54, die „Suite nach Worten von H. Hesse" Wk. 71 (durchweg *m*, Kahnt 1917—20) und „Der Orchideengarten" Wk. 76 (*m-s*, Simrock 1921); wie im letztgenannten Zyklus der „indische Zauberer" mit seinen Kunststückchen geradezu glänzend musikalisch illustriert wird — „Herrschaften, das muß man gesehen und gehört haben!!". Die bewegten Stücke Niemanns ziehe ich im allgemeinen den getragenen vor; das Etüdenartige „liegt" ihm besonders, vergl. „Fröhliches Präludium" Wk. 85 (*m-s*, Leuckart 1922).

Im Riesengebirge wohnt als Arzt ein Komponist namens A. Liebeck, dessen Klavierwerke um einer gewissen Besonderheit willen kurz gestreift werden sollen. Die Titel weisen ausnahmslos auf außermusikalische Anregung hin: „Rafael-Fantasie" und „Michelangelo-Fantasie" Wk. 3 (*m*, Tischer & Jagenberg 1917), „Goethe-Lieder für Klavier" Wk. 6 (*m*, ebenda 1915) usw. In dem Zyklus Wk. 6 soll laut eines Vorwortes „die Grundstimmung der Gedichte, wie sie im stillen Genuß des Lesens empfunden wurde, zur Wiedergabe gelangen". Ein allgemein künstlerisches Einfühlungsvermögen ist unleugbar vorhanden, auch eine natürliche Fähigkeit, sich musikalisch auszudrücken, aber die Ausdrucksmittel erheben sich nicht über das Landläufige, die Erfindung ist allzu bescheiden. Da ist denn doch der gleichfalls aus Mitteldeutschland stammende, bis vor kurzem in Köln, jetzt in Berlin lebende E. Anders eine ursprünglichere Natur; die absolut musikalische Gestaltung ist bei ihm kräftiger, obwohl er in den „Skizzen zu Andersens Märchen" Wk. 14 (*m*, Ries & Erler 1916) illustrativ so weit geht, daß er sogar einzelne charakteristische Sätze aus den Märchen da und dort unter die Noten setzt.

(Fortsetzung folgt.)



Rudolph Bergh.

Rudolph Bergh.

Seitdem sich das Musikleben immer mehr in der Oeffentlichkeit, im großen, Stimmung und In-sich-Versenken nicht eben förderlichen Konzertsaal abspielt, seitdem das echte und rechte Musizieren im Haus, im engen Kreis mehr und mehr verschwunden ist, hat die zarte, versonnene Liedlyrik, das feingliedrige Gebilde einer reinen, intimen Kunst keinen rechten Kurswert mehr. Starkwirkende, deklamatorisch schlagkräftige Gesänge mit reicher, farbiger Untermalung werden von den Berufssängern dort und von den sie nachahmenden Liebhabern hier bevorzugt. Die Cornelius, Robert Franz u. a., ja selbst ein Robert Schumann haben nie die ihnen gebührende Stellung und Beachtung gefunden. Und in unserer Zeit, die nach dem riesigen Aufschwung der Orchester- und Klaviermusik seit Beethoven sich einseitig auf die Instrumentalmusik eingestellt hat, sind die heimlichen Poeten unter den Musikern selten geworden. Und die wenigen kommen doch nur schwer in breite Kreise. Zu ihnen gehört Rudolph Bergh, von dem eine beträchtliche Reihe von Liedern neben einigen Chor- und Instrumentalwerken im Druck (bei Wilhelm Hansen, Tischer & Jagenberg, Drei-Lilien-Verlag, Nordischer Musikverlag) vorliegen.

Wie alle wirklichen Lyriker hat Bergh eine feine Witterung für wertvolle und seinem Empfindungsbereich entsprechende Dichtungen (Geibel, Heyse, Liliencron, Hermann Hesse, Sergel, George, Ricarda Huch u. a.). Seine eigentliche Ausdruckswelt ist das versonnene, elegische, schwermütige, melancholische, beschauliche und auch anmutig-heitere Lied. In diesem nicht sehr weiten, aber doch so vielfältigen Kreise schafft er sein Bestes: stark und vornehm empfundene, innerlich wahre, von schlichter, edler Melodik getragene Gesänge, die jedem äußeren Effekt, jeder absichtlichen Wirksamkeit aus dem Wege gehen. Einen besonderen Reiz erfahren manche der ernsten unter ihnen durch eine balladenhafte Färbung, die ihren Ursprung mehr in dem balladischen Volksgesang der nordischen Heimat Berghs als in der großen Kunstballade hat; diese meidet wohl Bergh überhaupt, da ihr dramatischer Einschlag und ihre Vorliebe für tonmalerische Elemente seinem Wesen ferner liegen. Darauf beruht es wohl auch, daß er dem Gebiet der Oper und der Symphonie ferngeblieben ist, daß er am liebsten in den vorherrschend vokalen Formen schafft.

Schon in einem der ersten Werke Rudolph Berghs, in den sechs Liedern des Op. 4 (dieses wie alle folgenden Werke, soweit nicht anders vermerkt, bei Tischer & Jagenberg in Köln erschienen), zeigt sich deutlich seine feinsinnige lyrische Begabung: wie innig und schlicht zugleich sind diese Lieder empfunden, wie ausdrucksvoll sind die schöngeschwungenen, immer vokal erdachten Melodien, wie bewundernswert ist ferner die außerordentliche Oekonomie der Mittel, die Durchsichtigkeit der Begleitung, die unter Vermeidung liedfremder harmonischer und rhythmischer Komplizierung stets den rechten Stimmungsuntergrund, den richtigen Grad der inneren Gefühlsbewegung gibt. Das romantisch angehauchte „Des Mondes Silber rinnt" ist in seiner Geschlossenheit und seinem Klangschimmer dafür ebenso ein Beweis, wie das erstaunlich reif und sicher gestaltete dritte Lied „Der Tag verging mir", in dem des Grames Last und Schwere mit einem Minimum an instrumentalem Aufwand — und doch nicht mit zu wenig — trefflich charakterisiert wird, und wie die „Geisterstunde", in dem der Uebergang in leise und ruhig fließende Achtel eine ätherische Bewegung erzeugt, deren Kontrastwirkung feiner und nachhaltiger ist, als ein großes Aufgebot rhythmischer und dynamischer Mittel. In Op. 5 (Wilhelm Hansen Verlag) sei auf zwei Lieder hingewiesen: „Nachtreise" und „Fischermaid", die gerade das balladische Element deutlich enthalten. Die folgenden Liedwerke (Op. 34—36, 39, 44—47, 49) zeigen die ruhige und klare Entwicklung der in den ersten Heften erwiesenen Kunst, vor allem die Erringung einer selbständigeren Harmonik. Bei der Fülle des Materiales seien nur einige Lieder herausgehoben, die mir besonders bemerkenswert erscheinen. Aus Op. 34 muß „Blätterfall" genannt werden, ein ganz meisterliches Lied, dessen eintöniges, wehmütiges Motiv die melancholische Stimmung des Ganzen unnachahmlich festhält. Der „Elfenreigen" (Op. 35 Nr. 2) offenbart mit seiner zartbeschwingten, duftigen Zeichnung eine neue Seite der Berghschen Tonsprache; es hat auch jene Knappheit der Form, die seine Lieder fast ausnahmslos wahren. Aus Op. 36 seien das herbe, schwermütige Lied „Stille" und das sehr innige „Lächle wieder" hervorgehoben, die bei aller Verschiedenheit doch die gleiche versonnene Stimmung durchzieht. Von den „Vier Liedern vom Krieg" (Op. 39) greife ich den „Tod in Aehren" heraus, weil er so charakteristisch für die vornehme Empfindungs- und Gestaltungsart Berghs ist, der jeden billigen Effekt, jede Aufspielerei, jede sentimentale Regung (sie liegt ja hier so nahe) grundsätzlich meidet. Die beiden Lieder Hermann

Hesses „Ich habe nichts mehr" und „Der Toten" können mit ihrer Sehnsucht, mit ihrer lastenden, klagenden Einsamkeit nicht feiner gedeutet werden als in den musikalischen Nachschöpfungen Berghs, die auch darin stets vorbildlich sind, daß sie die Dichtung nie überwuchern. Zwei meisterhafte Lieder sind das zweite und dritte des Op. 45; wie die leise, kaum fühlbare Bewegung in „Ganz heimlich" mit dem absteigenden trochäischen Motiv oder wie „In einer großen Stadt" das rastlose Getriebe mit dem durchlaufenden, unruhig emporschlagenden Anapäst ganz eindeutig gezeichnet wird, das ist unübertrefflich. Freilich wird gerade ein Lied wie „Ganz heimlich" in seiner zurückhaltenden, nur leise andeutenden — und doch einzig richtigen — Art leider niemals die Gunst des großen Publikums erringen können. Daß Bergh aber auch Charme und Humor hat, beweist seine Vertonung des Liliencronschen „Auf einer grünen Wiese".

In den a cappella-Chören Op. 33 und 37 zeigt sich wie in den Liedern die durchaus vokal empfundene (und aus gesundem volkstümlichem Boden herausgewachsene) Melodik Berghs und zudem ein ausgezeichneter Chorsatz in einem gediegenen a cappella-Stil. Neben den charaktervollen Vertonungen des Hiobtextes „Mein Odem ist schwach", der Hölderlinschen „Der Tod", „An Diotima", „An ihren Genius" steht in Op. 33 die reizende Komposition von Goethes „Es fing ein Knab ein Vögelein", aus Op. 37 dürften „Wenn die Linde blüht" und Vischers „Unterm Buchenbaum" (ad lib. mit zwei Hörnern und Kl.) den Chorvereinigungen besonders empfohlen werden.

Schon vor diesen a cappella-Chören hatte Bergh das „Requiem für Werther" (Text von Ricarda Huch), Op. 32 für gemischten Chor, Altsolo und Orchester, geschrieben und die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Auch in diesem wie in den beiden folgenden großen Chorwerken offenbart sich die Kunst eines klangreichen, feingeäderten Chorsatzes und Berghs durchaus lyrisches Empfinden. Dramatische Spannungen, gewaltige Kontraste, berauschende Tonmalereien wird man vergeblich suchen. Diese Chorwerke entwickeln sich mit einer ruhigen Selbstverständlichkeit, sie sind beschaulich, erzählend, episch, mit lyrischen Episoden durchsetzt. Also keine „Reißer" und so viel wertvoller als jene schwülstigen Werke, die den Chor nur als Beigabe zur Erhöhung äußerer Wirkung, theatralischer Effekte, nur als Farbmittel verwenden. Ein Chor wird aber kaum dankbarere Aufgaben finden, als in diesen Werken, die eine Fülle prächtiger, klarer und inhaltsreicher Chorsätze enthalten, zudem immer die große Linie wahren, nie in Detailschilderungen und Kurzatmigkeit verfallen. Neben den meist imitierend behandelten Chören stehen Solopartien von großer Schönheit, so jenes herrliche Altsolo zu Anfang des 2. Teiles des Requiems „Im Paradies einst erwacht". Während Bergh in dem zweiten Chorwerk „Geister der Windstille" Op. 38 (nach Isolde Kurz) mehr dem homophonen Satz zuneigt, pflegt er in dem „Berg des heiligen Feuers" Op. 43 (für gemischten Chor, 4 Solostimmen und Orchester) mit besonderer Vorliebe und vollendeter Satzkunst die fugierte Form. In diesem „Symbolischen Singspiel", das das ewige Sehnen und Ringen der Jugend nach der Höhe, dem Licht, dem heiligen Feuer behandelt, erblicke ich das Beste, was Bergh bis heute geschaffen. Die instrumentale Arbeit tritt hier, entsprechend dem Vorwurf, stärker als sonst hervor, aber doch nie in den Vordergrund. Da stehen vielmehr die prächtigen Chöre, aus deren Reihe nur das imposante „Steigen, steigen" (fugiert), der eindrucksvolle Chor der Zweifelnden und Ernüchterten und der schwungvoll-feierliche „O selig, wer dies hohe Ziel errungen" genannt seien. Zwischen den Chören als natürliche Kontraste die Solopartien: die zuversichtlichen Worte des Führers, die Zweifel und Warnungen der Alten, die Zwiegespräche der Liebenden. Das alles zusammengehalten und gesteigert durch die schöne Idee des textlichen Vorwurfes. Vielleicht lenken die paar kurzen, spärlichen Hinweise die Augen der Chorleiter auf diese Chorwerke, von denen mir besonders das letzte einen starken, nachhaltigen Eindruck hinterlassen hat.

Die Instrumentalmusik hat Bergh — soweit ich das übersehen kann — verhältnismäßig wenig gepflegt. Den Vokalwerken gehört sichtlich seine Liebe. Und doch schreibt er auch instrumental Feinsinniges und Formvollendetes. Für Klavier liegen sieben kleine Klavierstücke „Von Morgen bis Abend" Op. 27 (Wilhelm Hansen Verlag), liebenswürdige Skizzen aus dem Tage eines Kindes, und die reizenden „Neun kleine Walzer" für Klavier zu vier Händen vor. Sodann ein schönes, in meisterhaftem vierstimmigen Instrumentalsatz geschriebenes Streichquartett Op. 10 (Nordischer Musikverlag, Kopenhagen) mit einem tarantellaartigen Scherzo und einem beachtenswerten Variationensatz über ein achttaktiges Mollthema von stark balladischer Färbung. Op. 40 endlich bringt eine a moll-Sonate für Violine und Klavier, in Formgebung und Ausdrucksart von der romantischen Kunst etwa eines Schubert herkommend. Ich sage etwa, denn Berghs Tonsprache ist, an den reinen Quellen der deutschen Klassik und Romantik gebildet, doch eine ihm durchaus eigene, die auch gerade in dieser Violinsonate das Episch-Balladeske deutlich durchschimmern läßt, während eine rein liedmäßige Adagiogestaltung ebenso vermieden wird, wie dramatische Akzente und Spannungen. Das vermindert natürlich den Reiz des Werkes nicht im mindesten, da seine Wirkung nicht auf der Intensität seines Ablaufes als in der ruhigen Entfaltung seines melodischen Materiales liegt.

Noch kurz ein paar Notizen zur Lebensgeschichte Rudolph Berghs, der am 22. September 1859 in Kopenhagen als Sohn eines Arztes geboren wurde. Die Begabung für Musik zeigte sich bald, mit 12 Jahren wird bereits eifrig komponiert. Aber wohl unter dem Einfluß des Vaters widmet er sich dem Studium der Zoologie und habilitiert sich als Dozent an der Universität seiner Vaterstadt. Zwischen der Berufsarbeit studiert er indessen bei Rosenhoff in Kopenhagen und bei H. v. Herzogenberg und H. van Eycken in Berlin Komposition. Trotz großer Erfolge in seinem Amt gibt er es doch 1903 endgültig auf, um sich ganz der Musik zu widmen. Er wendet sich nach Berlin, wo er auch seine Lebensgefährtin findet. Nach zehnjährigem Aufenthalt in Berlin siedelt er 1912 nach Godesberg a. Rh. über. Im Jahre 1919 ist er in seine Heimatstadt zurückgekehrt und steht seit kurzem an der Spitze des dortigen Kgl. Konservatoriums. **H. H.**

Aus meinen Erinnerungen an Phil. Wolfrum.

Von Prof. P. Volkmann (Neustadt a. Aisch).

Die Erinnerungen Prof. Volkmanns erscheinen uns um so wertvoller, als sie das W sen und die Arbeit eines Pädagogen aufzeichnen, der in jeder Beziehung vorbildlich war, der bei aller Strenge und Anspannung doch nie den Künstler, den Musiker vergessen machte, der seine Schüler nicht in die Welt der Lehrbücher und Formeln, sondern in die der lebendigen Musik einführte, der mit ihnen reist, sie in Konzert und Theater (!) schickt, für den es in der kirchlichen Musik keine dogmatischen, im Leben keine Standesgrenzen gab.

Die Schriftleitung.

Im Herbste des Jahres 1880 wurde ich als Schüler ins Lehrerseminar Bamberg aufgenommen. Zu den hier angestellten Lehrern gehörte Philipp Wolfrum, welcher den Unterricht in Gesang und Orgelspiel, in der Formenlehre und im Klavier zu erteilen hatte. Mit begreiflicher Spannung sahen wir neu ins Seminar eingetretenen Schüler dem Unterricht Wolfrums entgegen. Was wir bisher von seinen musikalischen Fähigkeiten gehört hatten, so von seinem hervorragenden Klavier- und Orgelspiel, seiner schöpfer'schen Begabung oder seinem außerordentlich feinen musikalischen Gehör, hatte unsere Neugierde aufs höchste gespannt. Die erste Stunde, die er uns Neuaufgenommenen erteilte, war eine Gesangstunde. Wegen der vielen Ausstellungen, die Wolfrum während des Unterrichts an unsern Leistungen machte, sowie wegen der Unerbittlichkeit und Strenge, mit der er jeden Fehler korrigierte, immer und immer wieder abklopfte und nicht eher rastete als bis die Uebungen — sie waren der Wüllnerschen Chorgesangschule entnommen — richtig gesungen wurden, waren wir von der Gesangstunde und von Wolfrum nicht gerade sehr entzückt. Unser jugendlicher Unverstand konnte die Notwendigkeit und den Nutzen der vielen Beanstandungen nicht begreifen. Mit innerem Murren und geheimem Groll folgten daher wir Schüler seinen Weisungen, froh, als endlich der Schluß der Stunde kam. Aber noch bevor wir den

Musiksaal verlassen durften, trat eine Wendung zum Bessern ein. Wolfrum setzte sich aufs neue ans Klavier und spielte uns mehrere Händelsche Stücke vor. Da legten wir Herren Schüler die Ohren gewaltig zurück. Das kleine Männchen, das bisher unser höchstes Mißfallen erregt hatte, stieg auf einmal merkwürdig in unserer Achtung und Wertschätzung. So hatten wir bisher noch nie Klavier spielen hören. Aus dem Flügel quollen Klänge und Harmonien, Läufe und Akkorde, die uns mächtig zu Gemüte gingen. Mit Staunen verfolgten wir die Bewegungen der Finger, die uns Wunderbares und uns tief Ergreifendes vor die Seele zauberten. Zwar konnten wir in unserer Jugend die Bedeutung Händels nicht im entferntesten voll würdigen, aber daß hier in dieser Klaviervorführung, in den vorgespielten Airs, Giguen, Sarabanden und Allemanden, ein ganz Großer im Reiche der Tonkunst zu uns gesprochen hatte, dieser Eindruck blieb uns als sicheres Ergebnis der Stunde. Aber auch Wolfrum war uns durch sein Klavierspiel gewonnen worden. Die in der Gesangstunde in uns erzeugte und noch kurz vorher vorhandene Mißstimmung war plötzlich in helle Begeisterung umgeschlagen, so daß wir mit großer Verehrung ihm künftig zugetan waren. Der außerordentliche Respekt, den uns sein musikalisches Können einflößte und der von Stunde zu Stunde, die er uns in den verschiedenen Musikfächern erteilte, neue Förderung gefunden hat, der hohe Ernst, mit dem Wolfrum jedes Musikfach behandelte, sowie die allmählich in uns aufgegangene Erkenntnis, daß er uns fördern und uns zu tüchtigen Musikern heranbilden wollte, sind als die Ursachen des in uns vorgegangenen Umschwungs zu bezeichnen. Dazu kam noch als Hauptmoment, daß uns Wolfrum immer sehr anständig und fein behandelt hat. Kein Poltern und Schimpfen, keine Strafarbeiten und Arreste, kein Anzeigen und Melden bei dem Seminarvorstand. Selbst dann nicht, wenn wir in jugendlichem Leichtsinn manches versäumt hatten. Geschenkt wurde uns von Wolfrum zwar nichts, aber in aller Ruhe, ohne jede Erregung und Schärfe, gar oft jedoch mit viel Humor, wurde uns gesagt, was nötig war. Vor allem sollte der Unterricht und die Liebe zur Sache auf uns bessernd und veredelnd einwirken. Zwischen dem Lehrer Wolfrum und den meisten Schülern herrschte ein fast freundschaftlicher Verkehr, so daß wir Schüler unserm Musiklehrer schwärmerisch zugetan waren und es als ein schweres Vergehen betrachtet hätten, den Lehrer absichtlich irgendwie zu ärgern oder zu kränken. Auf jede seiner Stunden freuten wir uns. War es doch ein Hochgenuß, in den Klavierstunden von ihm Bach oder Händel, Haydn, Mozart, Beethoven zu hören. Unter Wolfrums Fingern klang das Klavier immer ganz anders, viel weicher und seelenvoller, als unter unsern Fingern. Namentlich entzückten uns die Haydnschen Stücke, besonders die klangschönen, in Humor und Tiefe getauchten Themen und Variationen (Peters Nr. 1120), so daß sie von manchem Schüler eigens angeschafft und in den Freistunden geübt worden sind.

Aber auch die anfangs gefürchteten Gesangstunden, vor allem aber die Chorgesangstunden, waren von großem Reiz. Zwar zeigte sich Wolfrum in seinen Anforderungen unerbittlich. Mit eiserner Strenge und unermüdlicher Geduld übend und probierend, suchte er die höchste Vollkommenheit im Vortrag der einzuübenden Gesänge zu erreichen. Aber welcher Genuß blühte einem dabei! Welchen Eindruck übte Brahms mit seinem „Rinaldo", Grieg mit seiner „Landerkennung", Bruch mit „Salamis", Rheinberger mit dem „Wittukind" oder Wolfrum selbst mit seinen zwei tiefernsten Gesängen „Tod der Frommen" (nach Simon Dach) und „Gesang der Toten" (nach A. v. Platen) auf unsere empfänglichen jugendlichen Gemüter aus! Wie die großen Chorwerke fanden auch die an Umfang kleineren Chöre, vor allem das geistliche und weltliche Volkslied, durch Wolfrum liebevolle Pflege. Mit hoher Wonne denke ich noch heute an Johann Sebastian Bachs „Welt, ade, ich bin dein müde", an Schumanns „Es war in des Maien mildem Glanz" oder an das sorgfältig ausgearbeitete und dynamisch fein abgetönte Volkslied „Es waren zwei Königskinder". Kein Wunder, wenn sich das Bamberger Publikum zu den Seminarkonzerten drängte, die alle Jahre zweimal, zu Ostern und im Sommer vor Beginn der großen Ferien, im Musiksaal der Anstalt stattfanden. Mit welcher Freude und mit welcher Begeisterung musizierten wir Schüler unter Wolfrums Leitung den erschienenen Gästen vor! Welcher Stolz erfüllte uns, wenn wir in den Konzerten uns von Wolfrum sorgfältig einstudierte vierhändige Klavierkompositionen, so z. B. Anton Dvoraks wundervolle Legenden Opus 59[1] oder Schumanns Märsche mit ihrem Klangzauber und ihrer Stimmungspoesie vortragen durften!

In den Harmonielehrstunden suchte uns Wolfrum im Gebrauch der wichtigsten Akkorde, sowie ihrer Anwendungs- und Verbindungsgesetze, zu festigen. Nie trocken und pedantisch, sondern in lebendiger Erläuterung und mit Darstellung auf dem Klavier unter Hinweis auf die Werke der Meister. In den Unterrichtsstunden wurde in der Regel eine einfache Melodie von Wolfrum auf dem Klavier vorgespielt, die von uns Schülern nach dem Gehör nachgeschrieben und dann an der Notentafel mehrstimmig bearbeitet werden mußte. Manchmal erfolgte die Bearbeitung auch in Partiturform oder in den alten Schlüsseln. Ein reiner vierstimmiger Satz mit guter Führung aller Stimmen war das erstrebte Ziel. Fleißiges Akkordspiel und Transponieren waren Hauptmittel des Unterrichts. In der Formenlehre, die Wolfrum als Berufsaufgabe zunächst und hauptsächlich zu lehren hatte, wurde uns Einblick in die wichtigsten musikalischen Formgebilde gegeben. So in den homophonen und polyphonen Stil, in die wichtigsten Gesetze des Kontrapunkts, der Imitation und Figuration, des Kanons und der Fuge, endlich in die freien Kunstformen, die Sonatenform, die Rondoform, die Tanzformen u. a. Dies geschah immer an der Hand der Meister oder durch Erläuterungen und Illustrationen auf dem Klavier. Allerdings war die Zeit für derartige Vorführungen im Seminar ziemlich spärlich bemessen. Die Stunden mußten fleißig und mit Geschick ausgenützt werden, um uns Schülern die wichtigsten Formen der musikalischen Komposition wenigstens in ihren Grundzügen systematisch und leichtfaßlich zu erläutern. Es sollte und mußte erreicht werden, daß wir dem Bau der musikalischen Kunstgebilde, die im Klavier- und Orgelspiel oder im Gesang von uns geübt und wiedergegeben wurden, nicht ganz fremd und kenntnislos gegenüberstanden. Dies war auch der Hauptzweck, dem Wolfrum in den Unterrichtsstunden zusteuerte und den er zu erreichen suchte.

Von den Meistern und ihren Werken hat Wolfrum viel zu uns geredet, nie aber von seinen eigenen Kompositionen, von denen damals schon mehrere Hefte Lieder, gemischte Chöre und Männerchöre, einige Orgelsonaten und anderes im Druck erschienen und bei Aibl in München verlegt waren. In den Bamberger Buch- und Musikalienhandlungen war manches davon ausgestellt und wurde von uns Seminaristen mit gebührender Ehrfurcht eingesehen. Diese steigerte sich infolge des regen Verkehrs, den Wolfrum von Bamberg aus mit Hans von Bülow, der damals in Meiningen war, unterhielt, dem er auch seine „Tragische Ouvertüre" gewidmet hatte und die mit dem Mendelssohn-Preis ausgezeichnet worden war.

Die Orgel wurde von Wolfrum, der ein ausgezeichneter Organist war, meisterhaft gespielt. Unsere Musiksaalorgel war allerdings kein modernes Werk. Sie war zweimanualig, eine „mechanische" Orgel mit Abstrakten- und Kegelladensystem und mit etwa 15—20 klingenden Registern. Darunter waren aber einige vorzügliche Stimmen, die teils allein, teils im Ensemble prachtvoll tönten. Große Kunststücke konnten auf dieser Orgel nicht ausgeführt werden, aber wie klang sie, wenn Wolfrum uns darauf Rheinberger oder Bach vorspielte! — Im Sommer 1882 besuchten Seminaristen und Lehrer die Landesausstellung Nürnberg. Unter Wolfrums Leitung trugen wir in einem der Räume, in dem Steinmeyer (Oettingen) eine größere Orgel ausgestellt hatte, Mendelssohns „Beati mortui", sowie die Wolfrumschen Gesänge „Tod der Frommen" und „Gesang der Toten" vor. Ein zahlreiches Publikum hatte sich gar bald eingefunden und lauschte mit Ergriffenheit den ernsten Klängen. Dann aber setzte sich Wolfrum an das königliche Instrument. Rheinbergers G dur-Fuge aus der Pastoralsonate und Johann Sebastian Bachs gewaltige große g moll-Fuge erwachten unter seinen Meisterhänden zu neuem Leben. Wie leise und flüsternd, wie fein und zart klang manches und wie brausten dann wieder die gewaltigen Tonmassen und die wuchtigen Akkorde durch den Ausstellungsraum! —

Von großem Wert für unsere musikalische Erziehung war es, daß wir auf Wolfrums Veranlassung hin regelmäßig die von dem Nürnberger Opernpersonal im Bamberger Stadttheater gegebenen Opern besuchen durften. Wir hörten Kreutzers Nachtlager, Bellinis Norma, Donizettis Regimentstochter, fast sämtliche Mozartschen und Weberschen Opern, Wagners Meistersinger, Beethovens Fidelio u. a. — Noch wichtiger in musikalischer Hinsicht war es, daß wir hie und da die im Bamberger Theatersaal von reisenden Künstlern oder von Wolfrum veranstalteten Konzerte besuchen durften, auch einige Seminaristen an den durch Wolfrum geleiteten Aufführungen des Bamberger Musikvereins sich aktiv beteiligen konnten. So manches Chorwerk, z. B. Beethovens C dur-Messe oder Händels Messias, lernten wir damals in den Proben und Aufführungen eingehend kennen. Noch mehr als in den Chorstunden des Seminars entwickelte Wolfrum in diesen Chorproben seine musikalischen Fähigkeiten: seine Energie und Zähigkeit, seinen formalen und musikalischen Klarblick, seine rastlose Tätigkeit und seinen ansteckenden Arbeitseifer, sein hervorragendes Talent als Orchester- und Chorleiter, der von sich und den Mitwirkenden das Höchste an Kraft und gutem Willen verlangte, rastlos übte und probte, für seine Kunst heilig begeistert den Schlendrian rücksichtslos bekämpfte, ein Künstler vom Scheitel bis zur Sohle war. Sein Hauptziel war gute Musik durch gute Aufführungen volkstümlich zu machen. Die Kunst erschien ihm als ein Heiligtum, in dem er als Priester seines Amtes waltete. Das musikalische Leben Bambergs, in dem Wolfrum eine führende Persönlichkeit war, konnten wir in diesen musikalischen Veranstaltungen größeren Stils eingehend kennenlernen, was für unsere Jugend und unsere musikalische Erziehung und Förderung von größtem Segen war. Auch daß einige Seminaristen, katholische wie protestantische, auf

[1] In den Jahren 1879—1882 lebte meine Mutter in Moschendorf bei Hof a. S. Hier lernte ich den Bruder von Anton Dvorak, Karl, kennen, der in der dortigen Porzellanfabrik als Arbeiter beschäftigt war Karl Dvorak war musikalisch gut beanlagt, liebte die Musik sehr, spielte auch ziemlich fertig Violine, Gitarre und die Ziehharmonika, mit denen er seinen Gesang begleitete Oft erzählte er mir von seinem berühmten Bruder und dessen Erfolgen oder zeigte mir Bildnisse von ihm, gab mir auch Besprechungen seiner Konzerte und Werke. Zwischen den beiden Brüdern herrschte gutes Einvernehmen. So oft Anton Dvorak auf seinen Reisen durch Hof a. S. kam, mußte sein Bruder Karl dorthin, woselbst er längere oder kürzere Zeit mit ihm beisammen war, auch immer reichlich beschenkt worden ist. Einst erhielt Karl von Anton einen großen Teil des bei einem Hofkonzert in Berlin vereinnahmten Honorars.

Wolfrums Vermittelung hin zu den im Bamberger Dom an den hohen Festtagen aufgeführten Messen beigezogen wurden, war in vielfacher Hinsicht von großer Bedeutung für uns. Die noch Tonsatz und Text meist unbekannten Messen machten uns protestantischen Seminaristen zwar manche Schwierigkeiten und unsere Stimmen mögen nicht immer rein zum Lobe Marias und der Heiligen geklungen haben, aber musikalisch anregend und anfeuernd war die Sache doch für uns. Wir erhielten dadurch Einblick in das Wesen des katholischen Kultus, dessen Zeremonien und reichere musikalische Ausgestaltung Phantasie und Gemüt nicht unwesentlich beeinflußt haben. Ein kostbares musikalisches Gut hat Wolfrum uns Schülern durch die Bamberger Konzerte oder durch unsere Mitwirkung an den Choraufführungen im Konzertsaal sowie in der Kirche sicher mit auf unsere Lebensreise gegeben.

Am 5. August 1882 wurde das Seminar Bamberg verlassen, um hinaus ins Leben und in die Praxis zu treten. Eine wichtige Epoche des Lebens, die Lernjahre, war beendet, eine neue, die Zeit des Wanderns, des Berufs und Lehrens, sollte beginnen. Große Freude schwellte damals die Brust über den Abschluß der bisherigen Vorbereitungszeit und die Erreichung des gesteckten Zieles. Aber dennoch wurde von dem landschaftlich so schön gelegenen Bamberg und all den lieben und guten Menschen, mit denen ich dort in Verbindung treten durfte und zu denen Wolfrum in erster Linie zählte, mit schwerem Herzen Abschied genommen. Manche Entbehrung, ja sogar manche Not, war wegen der geringen Witwenpension meiner Mutter mit der Bamberger Seminarzeit verknüpft. Aber der Optimismus der Jugend hat dergleichen Dinge nicht schwer genommen. Daß es um so leichter ging, war Frau Musika und Philipp Wolfrum zu danken. Es war der Einfluß des Künstlers, den er auf uns als Lehrer und Musiker, als Klavier- und Orgelspieler, als vornehm denkender und empfindender Mensch ausübte. Die Gefühlswelt, in die unsere jungen Seelen durch Wolfrum tauchen durfte, die farbige Welt der Stimmung und Phantasie, welche die Musik hervorzauberte und die als Begeisterung oder als Andacht und Schauer des Uebersinnlichen bei und in uns sich äußerte: dies war es, daß die Bamberger Seminarjahre trotz mancher äußeren Not dennoch zu den schönsten Erinnerungen meines Lebens zählen.

Merkwürdiges aus Dr. Julius Kapps Biographienfabrik.[1]

Von Reinhold Zimmermann.

Ein Entrinnen vor den Erzeugnissen der Dr. Julius Kappschen Biographienfabrik gibt es nicht: in jedem Buch- und Notenladen liegen sie zum Kauf aus und ihr Stoffkreis umfaßt so ziemlich das ganze 20. Jahrhundert: Meyerbeer, Paganini, Liszt, Wagner, Berlioz in buntester Reihenfolge und alle mit der gleichen „Liebe" behandelt. Es ist eine Lust, Band um Band dieser Bücherfabrik in die Hand zu nehmen und dabei zu erfahren, wie hervorragend tüchtig ein jeder der beschriebenen Helden in der Feder des Herrn Dr. Kapp sich ausmacht.

Nur einen Haken scheint die Sache zu haben, nämlich den, daß Herr Dr. Kapp entweder nicht damit gerechnet hat, daß der Leser eines „seiner" Bücher auch noch ein zweites genießen möchte oder aber, daß ihm als Leser „seiner" Werke recht gedanken- und kritiklose Menschen als Ideal vorgeschwebt haben. Anders weiß ich mir wenigstens so verschiedenes „Merkwürdige", das mir beim aufmerksamen Studium einiger Kappscher Erzeugnisse aufgefallen ist und das ich im nachfolgenden zu Nutz und Frommen meiner Mitmenschen, darunter vielleicht auch Herrn Dr. Kapps selbst, niederschreiben will.

Aus besonderen Gründen mußte ich vor einiger Zeit dem Verhältnis Richard Wagners zu Meyerbeer nachgehen. Auf der Suche nach Quellen der verschiedensten Art traf ich auch auf die durch Herrn Dr. Kapp in seinen beiden Büchern über Wagner und Meyerbeer (Verlag Schuster & Löffler) erschlossenen. Ich hatte den Trunk aus ihnen nicht zu bereuen, da ich dadurch einmal einen recht nachhaltigen Geschmack von der Technik der Bücherverfertigung gewann. Kapp kann nämlich schreiben rechter Hand und kann auch schreiben linker Hand: „Wagner" für die „Wagner-Gemeinde" und „Meyerbeer" für die „Meyerbeer-Gemeinde". In bezug auf die mich seinerzeit in erster Linie berührende Frage steht nämlich zu lesen in:

„Wagner"

S. 185/86 (Inhaltsangabe der Schrift „Das Judentum in der Musik"): „Dieser glänzend geschriebene Aufsatz — man mag sich zu seinen Uebertreibungen stellen, wie man will — erregte ungeheures Aufsehen und gab den eigentlichen Anstoß zu der wütenden Opposition, die bald gegen Wagner einsetzte. Später hat der Meister leider die hier vorliegende sachliche Untersuchung aufs persönliche Gebiet übertragen" (bezieht sich auf die Schriften „Aufklärungen" und „Modern").

„Meyerbeer"

S. 123/24: „Als Wagner schließlich die Nutzlosigkeit seines Buhlens um Meyerbeers Protektion einsah und, befangen in seinen umstürzlerischen Revolutionsideen, sich vom Opernschaffen überhaupt abwandte, um durch „Zerstören und Zerschlagen alles dessen, was zerstörens- und zerschlagenswert ist", dem neuen wahren Kunstwerk den Boden zu bereiten, mußte er vor allem seinen Blitzstrahl gegen den Moloch des Opernreiches, den glanzvollen, innerlich hohlen Prachtbau des Meyerbeerschen Tempels schleudern. Das war sein gutes Recht und von seinem künstlerischen Gewissensstandpunkt aus sogar seine unabwendbare Pflicht. Daß er dabei aber den Boden der Sachlichkeit verließ, seinen Vorstoß in den allgemeinen, in seiner Verallgemeinerung und einseitigen Begründung anfechtbaren Fanfarenstoß: „Das Judentum in der Musik" kleidete, war schon bedenklich, daß er sich aber stellenweise sogar zu persönlichen Angriffen auf Meyerbeer hinreißen ließ, die mit dem künstlerischen Thema gar nichts mehr zu tun hatten, ist bei seinem früheren abhängigen Verhältnis zu diesem Mann, dem er „noch in der Hölle Dank und nur Dank stammeln" wollte, für ihn menschlich tief beschämend."

Also: in seinem Wagner-Buche zollt Kapp der Schrift über „Das Judentum in der Musik" Lob („dieser glänzend geschriebene Aufsatz" — — „die hier vorliegende sachliche Untersuchung") und in seinem Meyerbeer-Buche weiß derselbe Kapp über dieselbe Schrift Wagners nur schmählich Herabsetzendes zu sagen! Wobei aber noch zu beachten ist, daß wiederum derselbe Mann die im Wagner-Buche gemachten Einschränkungen (bezüglich Persönlichem) ausdrücklich auf spätere Aufsätze Wagners bezieht, während er sie im Meyerbeer-Buche schon auf das „Judentum in der Musik" anwendet! Auf die Gründe dieses gewiß „merkwürdigen" Widerspruches einzugehen bezw. sie aufzuklären, ist hier meine Sache nicht. Angedeutet habe ich sie in der Einleitung zwar; aber das Nähere und Genaue dazu müßte wohl von Herrn Dr. Kapp selber kommen. Vielleicht sieht er sich durch diese Darstellung veranlaßt, sich einmal zur Sache zu äußern ...

Das Meyerbeer-Buch offenbart sich dem weiter Suchenden als eine wahre Fundgrube von neuen „Merkwürdigkeiten", von denen aber nur noch zwei einer näheren Betrachtung unterzogen werden sollen. Zusammen mit dem vorhin Beleuchteten geben sie überdies genügend scharfe Linien für die Herstellung eines Bildes der geistigen Persönlichkeit Dr. Kapps ab, also daß sich ein Eingehen auf weiteres aus dieses Mannes schriftstellerischer Tätigkeit ziemlich erübrigt.

Jeder Verständige sollte annehmen, daß der Verfasser eines Urteils wie des bereits wiedergegebenen (Meyerbeer: „Moloch des Opernreiches", seine Opern: „glanzvoller, innerlich hohler Prachtbau"), in seinem Buche über diese Gegenstände folgerichtig vorgehen und, von dieser Erkenntnis ausgehend bezw. durch planmäßige Betrachtung zu ihr gelangend, seinen „Helden" und sein Werk das sein ließe, was sie waren. Tatsächlich spielen die Worte „Sensation, Effektsucht, Blendwerk, Feuerwerk für die Sinne" usw. in Kapps Biographie eine Rolle. Aber beherrschend treten sie nicht auf; vielmehr versteht Dr. Kapp es ausgezeichnet, der Geschichte am Ende jedesmal eine angenehme Wendung zu geben. „Offenherzigeres", d. h. Nachteiligeres für Meyerbeer ist wohl nicht gleich wieder in irgendeiner Schrift zusammengetragen worden, als hier durch Kapp; dennoch gewinnt man nicht den Eindruck, nun auch nach dieser Seite hin tatsächlich gut unterrichtet zu werden. Vielmehr „schmeckt" die ganze Erzählung derart nach bloßer Lust am „Sensationellen", am Histörchenerzählen, daß man, je weiter man liest, desto weniger erbaut wird. In Verbindung mit der Gewandtheit Kapps, Meyerbeer trotz allem noch Kränze zu winden, hinterläßt das Lesen seines Werkes bei jedem einigermaßen Besinnlichen das peinliche Bewußtsein, sich von einem geschickten Federfuchser ein paar Stunden lang haben — nasführen lassen. Denn Entscheidendes zur Meyerbeerfrage hat er von Herrn Kapp nicht gesagt bekommen; im Gegenteil: einer wirklichen Entscheidung ist der Verfasser — ich möchte sagen: mehr schlau als klug — ständig ausgewichen.

Und nun zu etwas mehr als „Merkwürdigem", zu etwas geradezu Rätselhaftem an Kapps Meyerbeer-Buch, zu dessen Quellen nämlich. In der Einleitung heißt es über diesen Punkt S. 9: „Die deutsche Musikliteratur ist ... diesem Thema (Meyerbeer) so gut wie alles schuldig geblieben. Außer den beiden, aber bereits aus den sechziger Jahren stammenden und daher heute natürlich völlig veralteten Biographien von Mendel und Schucht besitzen wir nichts." Nichts?? Ich griff in einen

---

[1] Diese Kritik, die wir aus Raummangel um zwei Hefte zurückstellen mußten, hat inzwischen eine wertvolle Ergänzung und Bestätigung in derjenigen gefunden, die Dr. H. Joach. Moser in der Allgem. Musik-Ztg. v. 23. März 1923 über Kapps Weber-Biographie veröffentlicht. D. Schriftltg.

Bücherpacken auf meinem Schreibtisch und holte dort die aus dem Jahre 1890 stammende Biographie von Adolph Kohut, Reclam Nr. 2734, hervor. Wenn auch nichts Gutes — mehr als „nichts" war die Kohutsche Arbeit auf alle Fälle. Da ich sie gerade durchstudiert hatte, war mir ihr Inhalt noch in frischestem Gedächtnis. Aber wie unerwartet wurde dieses mein Gedächtnis bezüglich Kohuts „Meyerbeer" nun beim Weiterlesen in Dr. Julius Kapps „Meyerbeer" unterstützt! Ich traute meinen Augen kaum, als ich da auf Stellen stieß, die mir vom Tage vorher noch in deutlichster Erinnerung standen! War da etwa ein Zauber im Spiele? Um dem „Phänomen" beizukommen, las ich kurz entschlossen Kohuts und Kapps „Meyerbeere" jetzt gemeinsam. Und fand

bei Kohut:	bei Kapp:
S. 7: „In seinem Hause (Jakob Herz Beers) waltete eine gute Fee, seine Gattin, Amalie Beer, geb. Wulf . . ."	S. 21: „Als gute Fee waltete in diesem Reich die Gattin Amalie, die Tochter des sog. Berliner „Krösus" Liebmann Meyer Wulf . . ."
Ebd.: „Von ihr sagt Heinrich Heine . . . u. a.: „Kein Tag vergeht" usw. usw. bis: „und scheint dies als ihren höchsten Lebensberuf anzusehen."	S. 21/2: „Kein Tag vergeht", sagt von ihr Heinrich Heine . . ., ohne daß" usw. usw. bis: „und scheint dies als ihren höchsten Lebensberuf anzusehen."
S. 8: „Dem Vater Meyerbeers gebührt das Verdienst, daß er die sich schon im zartesten Knabenalter offenbarende musikalische Befähigung mit sorgsamen Händen hegte und pflegte. Er tat alles, um die Entwicklung des Knaben nach dieser Seite hin zu fördern. Der seinerzeit berühmte und beliebte Klavierlehrer und Virtuose Frz. Lauska war der erste Lehrer des genialen Wunderknaben, und der Beifall, den dieser gelegentlich seines öffentlichen Auftretens erntete, bestärkte seine Eltern in dem Vorsatz, ihn ganz und gar der Musik zu widmen, obschon dieselbe damals vielfach noch als „brotlose Kunst" galt . . ."	S. 22/23: „Schon früh zeigte sich bei dem aufgeweckten Knaben ein ausgesprochener Sinn für Melodien und Klangvorstellungen . . . Das sich hierin leise andeutende Fünkchen einer musikalischen Begabung ward von den Eltern sorgsam gehegt und gefördert, und noch ehe er sein sechstes Jahr vollendet, erhielt Jakob in dem damals beliebtesten Klavierlehrer Berlins, dem Böhmen Franz Lauska, einen gewissenhaften Leiter. In dessen Hand entwickelte sich das Talent des Knaben in so erstaunlicher Weise, daß die Eltern sich entschlossen, als auch sein erstes öffentliches Auftreten ein großer Erfolg war, ihn ganz und gar der Musik zu weihen. Namentlich der Großvater Meyer hatte das „Wunderkind" in sein Herz geschlossen und setzte den kleinen Jakob, da die Musik damals noch gar sehr als „brotlose Kunst" galt, zum Erben seines Riesenvermögens ein . . ."
S. 10: „auch trat der junge Komponist am 16. Juli 1805 in die Berliner Singakademie, wo er im Alt mitsang und treffliche Gelegenheit hatte, die Schätze des klassischen Bach-Stils kennen zu lernen . . ."	S. 23: „Auch in diese Chorvereinigung (Singakademie) trat Jakob gemeinsam mit seinem Bruder Heinrich ein und hatte somit treffliche Gelegenheit, die Meisterwerke altklassischen Stils durch eingehendes Studium kennen zu lernen."
Ebd.: „. . . die derbe Behandlungsweise des etwas grobkörnigen Mannes (Zelter) sagte ihm nicht zu . . ."	Ebd.: „Der trockene . . . Lehrgang und die etwas derbe Art Zelters dagegen sagten dem ungestüm vorwärtsdrängenden, wissensdurstigen Musensohn auf die Dauer wenig zu."
Ebd.: „Als Meyerbeer (seinem Lehrer B. A. Weber) eines Tages eine selbstkomponierte Fuge brachte, war Weber von dieser Arbeit so entzückt, daß er sie geradezu für ein Meisterwerk erklärte und sie sofort an (Abt) Vogler schickte . . ."	S. 25: „Als Meyerbeer eines Tages seinem Lehrer eine selbstkomponierte Fuge brachte, war Weber von dieser Arbeit so entzückt, daß er sie für ein Meisterwerk erklärte, das er zur Bewunderung und Begutachtung an seinen Lehrer, . . . Abt Vogler in Darmstadt schicken müsse."
S. 11: Vogler „bewies, daß sie (die Fuge) nichts weniger als gelungen sei."	Ebd.: „Die Arbeit Meyerbeers war kritisch analysiert und nachgewiesen, daß sie wenig gelungen sei."
S. 20: „In diesem Ausspruch (Beethovens über Meyerbeer) ist manch Körnlein Wahrheit: mutige Entschlossenheit und entschiedenes Dreinschlagen war nie die Sache Meyerbeers."	S. 43: „Dieser Ausspruch (Beethovens über Meyerbeer) enthält manch Körnchen Wahrheit: mutiges Dreinschlagen war nie Meyerbeers Sache."

Selbstverständlich konnten hier nur die gröbsten Uebereinstimmungen zwischen Kapp und Kohut herausgeschrieben werden, besonders vernachlässigt mußten aus Raumgründen die gleichlautenden Briefauszüge werden. Aber ich denke, die mitgeteilten Proben sagen auch so genug. Sie fanden sich hauptsächlich in den auf die Jugend- und Jünglingszeit Meyerbeers bezüglichen Abschnitten; abgesehen von den Briefstellen, verlieren sich die Spuren Kohuts hernach mehr und mehr in Kapps literarischem — Jagdrevier. Denn als ein solches stellt sich das Meyerbeer-Buch offensichtlich dar. Leider konnte ich nicht nachprüfen, inwieweit die Vorarbeiten von Mendel und Schucht für Kapp wertvoll geworden sind, ebensowenig war es mir möglich, seine französischen Quellen heranzuziehen. Wohl aber fand ich zu meinem höchsten Erstaunen im Literatur-Nachweis des Meyerbeer-Buches S. 189, 5. Zeile von unten die Angabe: „Kohut, Ad., Meyerbeer. Leipzig (Reclam Nr. 2734)"!

Also: Dr. Kapp weiß in der Einleitung von einem Kohut nichts; dann „benutzt" er aber den „Meyerbeer" Kohuts ausgiebig, und schließlich gesteht er an unauffälliger Stelle: es gibt einen Kohut und ich kenne ihn! „Merkwürdiger" kann man nicht gut zu Werke gehen!

Vielleicht ermuntern die hier zusammengestellten Herstellungseigentümlichkeiten von Dr. Kapps Musikerbiographien andere Leser der Werke dieses Mannes, auch ihre Erfahrungen und Beobachtungen zu veröffentlichen. Daß Anlaß dazu vorhanden ist, mißtrauische Blicke durch die Fenster der Bücherfabrik Dr. Kapps zu werfen, dürfte nach dem Mitgeteilten nicht mehr zweifelhaft sein.

Max Reger-Gedächtnisfeiern.

Bochum.



ie musikalisch fortschrittliche Ruhrstadt Bochum, welche seit den Tagen der Uebernahme des Kapellmeisteramtes durch Rudolf Schulz-Dornburg wiederholt ihre großen Musikfeste hatte, die dem Gedächtnis Beethovens, Brahms', Bruckners und Rudi Stephans gewidmet waren, ließ auch die Märztage dieses Jahres nicht vorübergehen, ohne Max Regers 50. Geburtstag unter Mitwirkung der Max-Reger-Gesellschaft festlich zu gestalten. Trotz schwerster Not unter dem Druck fremder Besatzungsmächte, hatte man in den Reihen der Ausführenden doch so viel Arbeitswillen und Opferfreudigkeit aufgebracht, daß Regers Schaffen nach jeder Richtung ausgiebig und vollwertig gewürdigt werden konnte, um einer lebhaft interessierten, großen Hörergemeinde die Pflege seines reichen Vermächtnisses als eine heilige Pflicht ins Gedächtnis zu prägen. Der Auftakt des Festes war in das Gewand einer Morgenfeier gekleidet. Er führte zu der für Streichorchester bearbeiteten Arie nach J. S. Bachs Choralvorspiel „O Mensch bewein" und der h moll-Passacaglia für 2 Klaviere. Für das Bekanntwerden der letzterwähnten Schöpfung setzten sich Frida und James Kwast mit klassizistisch reifster Gestaltungskunst ein. Kapellmeister Schulz-Dornburg, der sich zwischen beiden Gaben in einer von Begeisterung getragenen Gedächtnisrede über den Menschen Reger und sein Schaffen verbreitete, würdigte den Meister des neuklassischen Stils sonderlich als Propheten unserer Zeit, der da predigt, daß wir uns aus dem Verlieren ins seicht Programmatische wieder zur Tiefe absoluter Musik zurückfinden müssen, wenn Lähmungserscheinungen der Schöpferkraft hintangehalten werden sollen. Die Brücke zwischen Musik und Literatur schlug endlich Willi Busch vom Bochumer Stadttheater durch den meisterlich gesteigerten Vortrag der Dichtung „Die Fuge" (E. Bertram). Der zweite, fünfte und sechste Tag galt der Darbietung selten gehörter Orchesterwerke. Als monumentalen Eingangspfeiler, der das kraftgespannte Ringen der Menschenseele gegen die Schatten des Todes symbolisieren mochte, stand der „Symphonische Prolog zu einer Tragödie", den Schulz-Dornburg mit viel Glück strichlos herausbrachte. Die Ausdeutung der „Sinfonietta" erregte gesteigertes Interesse durch eine wegweisende Bearbeitung des Bochumer städtischen Kapellmeisters, welche vornehmlich auf einer feingefeilten Differenzierung des verdoppelten Holzbläserparts fußt und damit große Plastik der kontrapunktischen Linie erreicht. Die frühlingsduftige G dur-Serenade für Orchester war ein köstliches Ostergeschenk, nicht minder natürlich die „Mozart-Variationen" mit ihren sehnsuchtsvollen Nokturnenstimmungen, dem Regerschen Scherzotyp und der hochmeisterlich kontrapunktischen Routine im Fugengebäude. Das mit erstaunlich vollem Gedankenbetriebskapital musizierende Orchester folgte seinem in äußerster Arbeitspflicht und künstlerischer Verantwortlichkeit aufgehenden Leiter Schulz-Dornburg vorbildlich diszipliniert und feingradig elastisch. Während eines Kirchenkonzertes, das durch freundliches Entgegenkommen des Bischofs von Paderborn nach der Zusicherung einer mit dem Konzert verbundenen Andacht in der Klosterkirche veranstaltet werden durfte, weckten die vom städtischen Musikverein beseelt gesungenen Kantaten „O Haupt" und „O wie selig" feierliche Stimmung. Gleich ehrenvoll schnitten die Singenden in einem späteren Konzert auch mit dem Chor „Die Nonnen" ab. Unter den Mitwirkenden stand Prof. Adolf Busch in vorderster Linie. Er beschenkte uns mit dem B dur-Violinkonzert und der Chaconne für Solovioline in vollendeter Ausdeutung. Gelegentlich der Sinfoniettawiedergabe sahen wir ihn am ersten Konzertmeisterpult in leidenschaftlicher Hingabe mitmusizieren. Die Kammermusik Regers ehrte er im Verein mit seinem Bruder Hermann und Rudi Serkin durch die lebensvolle Gestaltung des c moll-Trios und der A dur-Suite. R. Serkin zeigte sich außerdem im f moll-Klavierkonzert und in den Bach-Variationen als glänzender Beherrscher des polyphonen Klaviersatzes. An der trefflichen Klosterkirchenorgel waltete Prof. Heitmann

in der „B-A-C-H“-und „Wachet auf“-Fantasie seines verantwortungsvollen Amtes mit selten feinem Gestaltungs- und Farbenempfinden. — Das ausgezeichnete künstlerische Ergebnis der Reger-Tage beweist also aufs neue, auf welch hoher Stufe die Kunstpflege der Ruhrstadt Bochum steht. Max Voigt.

* * *

München.

Mit unvergleichlich feiner Verehrung hatten die Veranstalter die Münchner Feier in sechs Konzerten aufgebaut. Machtvoll, im Sinne eines Crescendo der Feier eigentlich zu machtvoll, hub sie an mit den Mozart-Variationen, dem Violinkonzert und dem 100. Psalm. Es hieße den Anforderungen einer selbständigen, schwierigen Abhandlung entsprechen, wollte man das gesamte empfangene Hörgut nur einigermaßen mit Grundsätzlichkeit umsetzen. Von welcher Seite man auch an die häufig mit durchdringender Schärfe aufgeworfenen Fragen herangeht, überall tritt das Gefühl hervor, daß die in reichem Maße und von einer unerwartet großen Zuhörerschaft gespendete Anerkennung das Resultat einer ehrlichen Begeisterung für Reger war, welche vielleicht gerade die eminenten Leistungen der Ausführenden des üblichen Konzertbeigeschmackes entkleideten; es herrschte eine Innerlichkeit der Gebarung, deren man nicht allzuoft Zeuge wird. Indessen werden die Hauptanlehnungspunkte für die weniger speziellen Reger-Anhänger wohl zwei Werke gewesen sein: die Mozart-Variationen und das d moll-Quartett, letzteres namentlich für den Musiker. Das Variationenwerk besticht nun auch tatsächlich von dem eindringlich instrumentierten Thema und der schubertisch-intuitiven ersten Abwandlung an bis zu der von Phase zu Phase spannenderen Fuge durch eine Klarheit sowohl der Anschauung wie des Stiles, eine feingliedrige Ziselierung, fast frei von allen Konzessierungen, sei es der äußeren Mittel, sei es der Satzgründlichkeit, eine Kontrastierung von so viel Saft, wie sie nur beste, gesündeste Schaffenslaune hervorbringt. Die gleich hohe Virulenz der Fantasie, der stofferfüllten, heiß und weltlich gestaltenden, weist auch der zweite Satz des d moll-Quartettes auf, eine Kanzone voller Leidenschaft, funkelnd klingender, dabei gemessener Beweglichkeit, vielleicht eine Italiensehnsucht, der dritte, ein selbst für Reger triumphales Variieren in Abgründe der Tonvorstellung und Formungsfähigkeit, in denen die Fäden der seelischen Nachfolge schlechtweg abreißen; eine Musikalität von infernalischer Zeugungskraft und einer dämonischen Ausschließlichkeit. Allerdings gehört die Interpretation dieses Werkes zu den fabelhaftesten Eindrücken, die das Berber-Quartett bislang zu vergeben hatte. — Als mehr eine Gigantik der Verzweiflung, der Inspirationshemmung ist wohl das Violinkonzert zu betrachten. Dem Koloß an äußerem Umfange fehlt die Zusammenschweißung unter eine stürmische Konzeption; er besteht aus zerfallenden Episoden, melodischen Blöcken, einer verquollenen, unaufhörlich quillenden wuchernden Harmonik, massiv, dumpf, tosend instrumentiert. Trotz der lastenden Länge und Verkrampftheit entfesselte das Werk einen tiefnachhaltigen Beifall — die Bewunderung für den ungeheueren Schaffenswillen abgerechnet — durch die beglückende, geniale Wiedergabe Felix Berbers. Ihm hat das Reger-Fest, als einem Haupteinführenden, außerordentlich viel zu danken, vor allem eben durch die Kunstwürde, die dieser Künstlertyp von einer imponierenden männlichen Selbstverständlichkeit der Leistung zu wahren imstande ist. Gegen ihn trat Knappertsbusch zurück, der die Mozart-Variationen vornehm, reizvoll, beherrschend in seiner Art, aber nicht gerade als Reger-Prophet auslegte; der Fuge entledigte er sich allerdings mit einem Geiste, der das Prophetentum zugunsten einer vollendeten allgemeinen Meisterschaft recht bedenklich überschattet. Das mußte Ludwig Landshoff an den Hiller-Variationen erfahren, in die er sich augenscheinlich sehr liebevoll versenkt hatte, für die er aber just nicht die glücklichste Hand bewies. Die Tempi waren durchweg zu breit, zu gleichförmig und dadurch die Ursache einer nicht angebrachten Sorgsamkeit und Weichlichkeit an der ein gut Teil jener überwältigenden Wucht, zu der das Werk, ich glaube, noch Mottl einmal gesteigert hat. Dagegen ist das „Requiem“ eines seiner Glanzstücke, und ich meine nicht zu viel zu sagen, wenn ich in diesem Chore und seinen von Frau Erler-Schnaudt wundervoll, selbstergriffen gesungenen Altsoli, Reger uns während des ganzen Festes am nächsten gekommen vermute. Der 100. Psalm war mehr repräsentativ; er stand schon ungünstig nach dem Violinkonzert, nach dem kaum mehr jemand, von den Mitwirkenden wie den Zuhörern, die für dieses Werk nötige Empfänglichkeit aufbrachte. Außerdem verdichten sich um dieses Werk die Probleme zu zweifelsvollen, oder aber, wie ich gerne zugebe, zu einem vorläufig noch nicht ohne Beklemmung atembaren Aether. Jedenfalls zollte auch der dirigierende Generalmusikdirektor Knappertsbusch mit Recht Konrad Neuger für die erstaunliche Bewältigung der Choraufgaben, die jener mit dem Lehrergesangverein vollbracht hatte, die gebührende, seitens des Publikums enthusiastische Anerkennung. — Der übrige Teil des Reger-Festes verlief intimer und idyllischer. Karl Straube, der ein gewaltiges Auditorium angelockt hatte, bot mit Fantasie und Fuge über B-A-C-H zwar respektvoll gefeiert nicht ganz das Außerordentliche, das man erwartet hatte. Wahrscheinlich hätte man ihm aber, um die Wirkung seiner und Regers Orgelkunst völlig entfalten zu können, einen ganzen Abend einräumen müssen, wozu die Möglichkeiten des vorgesehenen Konzertplanes wohl nicht ausreichten. Dagegen brachte derselbe Abend ein Werk von höchstem Interesse, nämlich unter Hauseggers befeuernder Führung, den symphonischen Prolog zu einer Tragödie. Es mag dies ja nun nicht das künstlerisch Wertvollste sein, was Reger geschrieben hat, dafür ist es aber etwas vom Regerisch-Echtesten; eine Schatzkammer jenes unendlichen Regerischen Reichtums an Zwischenwerten, an Halbstimmungen, an kostbarsten Andeutungen in Keuschheit und Bescheidenheit, die zu betrachten und zu verseelischen man nie müde wird. Das ist der unerschöpflichste deutscheste Reger, der das Arsenal seiner Mittel um Empfindungsknospen herumbaut, die von ungefähr an den Hängen, Rainen, Lichtungen der geistigen Wanderschaft versommern. — Tini Debüser trug schon in die Auswahl ihrer Lieder eine etwas konzertante Note hinein, jedoch sang sie mit einer, seit wir sie hier zuletzt gehört haben, sehr starken stimmlichen und musikalischen Vervollkommnung und brachte den Eigenheiten der Regerschen Lyrik besonders nach der Seite des Sentimentalen, Tragischen hin überraschend viel Verständnis entgegen. Freilich, worin das Markante einer derartigen Einfühlung läge, ob in einer Naturtreue, wie ich mich ihrer von Anna Erler-Schnaudt bei der Viola d'amour, und der schluchzenden Weide, damals geradezu überwältigend, erinnere, oder in der frischen, gemütsüberströmenden Menschlichkeit, wie sie die Kunst Frau Debüsers in manchen Momenten besitzt, das gebe noch ein mächtig Theoretisieren für sich. Aug. Schmid-Lindner, der schon das c moll-Quintett klavieristisch betreut hatte, begleitete ideal; seiner Spielintensität gelang auch, im Verein mit seiner vorzüglichen Schülerin Lore Winter, die prachtvoll lebendige, bunte Passacaglia für zwei Klaviere mehr als ein nochmaliges Vademecum, denn als ein Abschluß der Feier. — Am 19. März, dem Geburtstage Regers, trat dann nach dem einleitenden Klarinettenquintett mit allgemeiner Spannung erwartet Professor Joseph Haas an das Rednerpult. Frei von jeder Spekulation, unterschied er den großen, materiellen Könner Reger von Reger, dem Ueberwinder, dem Immaterialisten, dem Mystiker und Dichter. Manch einer der Anwesenden hatte sicherlich auf den oder jenen subjektiveren Aufschluß, auf Anekdot'sches, auf persönliche Perspektiven zu Reger und für Reger gehofft. Haas hat das mit Bedacht vermieden und seine Rede damit in die Sphäre einer Kunstfreundschaft gerückt, die um so untrennbarer vom persönlichen Erlebthaben zeugt, je mehr sie die reichen Verästelungen zwischen Kunst, Künstler und Freund nur ahnen läßt, sie aber unausgesprochen als ein schicksalsmäßig determiniertes Ganzes zudeckt. Viktor Schwarz.

* * *

Stuttgart.

Als hervorragende Faktoren im hiesigen Musikleben sind eine Reihe von Veranstaltungen zu verzeichnen, die dem Andenken Max Regers aus Anlaß seines 50. Geburtstages galten und die einer dankbaren Gemeinde Werke aus den verschiedenen Zweigen seines genialen Schaffens darboten. Eine Morgenfeier im Landestheater, ein geistliches Konzert in der Stiftskirche und ein Symphoniekonzert in der Liederhalle hatten das Württ. Landestheater und die Ortsgruppe Stuttgart der Max-Reger-Gesellschaft gemeinsam veranstaltet. Für die Morgenfeier am 18. März war als Redner Dr. Hugo Holle gewonnen worden, der in ausgezeichnetem Vortrage mit ebensoviel Kenntnis wie mit Liebe und Verehrung des Meisters Persönlichkeit und das Wesen seines Werkes darstellte. Trotz der von Dr. Holle sehr treffend geschilderten, bislang fast ausschließlich konservativ gerichteten Musikpraxis unserer Zeit — die Anzeichen dafür, daß diese anders werden kann und will, daß auch die jungen und jüngsten unserer schaffenden Künstler zu ihrem Rechte kommen werden, mehren sich übrigens da und dort immer mehr — beginnen erfreulicherweise allmählich auch breitere Kreise Regers überragende Bedeutung zu ahnen und zu verstehen. Daß Dr. Holle neben einer sachkundigen Einstellung Regers in die Musikgeschichte und neben einer feinsinnigen Charakterisierung seines Stiles in liebevoll verstehender Weise auch des Meisters menschliche Schwächen erwähnte, war ganz am Platze. Ja, meines Erachtens ist es sogar notwendig, daß Persönlichkeiten, die, wie Dr. Holle, das Glück hatten, dem engeren vertrauten Kreise Regers anzugehören, gerade auch hier aufklären, um Vorurteile zu zerstören, die manchen Musikfreund bisher am Verstehen der wahren künstlerischen Persönlichkeit gehindert haben. Aus Regers kammermusikalischem Schaffen kamen in derselben Morgenfeier die Sonate für Cello- und Klavier Op. 5 f moll durch Hans Münch und das entzückende Streichtrio Op. 77 b a moll durch Otto Baumann, Hans Köhler und Hans Münch zu ausgezeichneter Darstellung. — Op. 77 a, die reizende Serenade mit Flöte (Fritz Rucker) und das Streichquartett Op. 109 Es dur hatte das Wendling-Quartett schon am Freitag (16. März) in einer eigenen eindrucksvollen Feier aufgeführt. — Im Brennpunkt des Kirchenkonzerts am Freitag (23. März) standen die von der Stuttgarter Madrigalvereinigung unter der fein gestaltenden Leitung von Dr. Hugo Holle vortrefflich wiedergegebenen a cappella-Werke: Drei geistliche Gesänge aus Op. 138 und besonders die ergreifend schöne Motette „Ach Herr, strafe mich nicht“ Op. 110 Nr. 2, in der sich der alte polyphone a cappella-Stil mit Bachischem Geiste und homophonen Episoden aus dem evangelischen Chorale zu einem wahren und stilistisch durchaus geschlossenen Kunstwerke von höchster Eindruckskraft vereint. Mit wirkungsvollen Orgelvorträgen von Fantasie und Fuge c moll Op. 29 und „Ostern“ Op. 145 Nr. 5 trugen

Arnold Strebel, mit fünf geistlichen Liedern Anne Wegmann-Schmitt und mit dem Präludium und Adagio aus der d moll-Suite für Cello allein Hans Münch zur Feier bei, die in der Erstaufführung der nachgelassenen Choralkantate „Auferstanden, auferstanden" (in der Bearbeitung von Jos. Haas) ausklang. — In seinem 8. Symphoniekonzert am Montag, den 27. März gedachte das Landestheaterorchester Max Regers, dessen Serenade Op. 95 und Orchesterlieder (mit Olga Blomé als Solistin) „Glück", „Das Dorf", „Aeolsharfe" und „Aus den Himmelsaugen" unter Leitung von Karl Leonhardt zu wertvoller Aufführung kamen. F. Sch.

* * *

Tübingen.

Vom Musikinstitut der Universität in Gemeinschaft mit der Ortsgruppe Stuttgart der Max-Reger-Gesellschaft veranstaltet, fand am 21. März im Pfleghof, im neu eingerichteten Musiksaale des Instituts eine Reger-Gedächtnisfeier statt. Der Vorstand des Instituts, Prof. Dr. Karl Hasse, der sich schon lange eines ausgezeichneten Rufes als Reger-Interpret erfreut — auch als Schriftsteller hat er eine feinsinnige Darstellung von Regers Persönlichkeit und Schaffen in der Sammlung „Die Musik" (Leipzig, C. F. W. Siegel) veröffentlicht —, leitete die Feier mit des Meisters Orgel-Tokkata und Fuge in d moll Op. 59 ein, an die sich die sicher und feinsinnig von Reinhold Rohlfs-Zoll (Stuttgart) und Prof. Hasse gestaltete c moll-Sonate für Violine und Klavier Op. 122 anreihte. Mit 5 Reger-Liedern stellte sich Lilli Kraemer-Garbe (Stuttgart) dem Tübinger Publikum als sympathische Sängerin vor. Abgeschlossen und gekrönt wurde die Veranstaltung durch Regers imposante Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere Op. 86, ein Werk, das Margarete Klinckerfuß (Stuttgart) und Prof. Hasse in plastischer und beseelter Gestaltung und in feinfühligem Zusammenspiel zur Darstellung brachten. Als ausübendem Künstler, auf Orgel und Klavier, wie als Leiter und Organisator der Veranstaltung gebührt Prof. Dr. Hasse vollste Anerkennung und wärmster Dank. F. Sch.

Uraufführungen.

Johann Pfeifer: „Der ungetreue Peter".

Musikalisches Lustspiel in einem Akt.

Text von Willi Stuhlfeld und Artur Lokisch.

Uraufführung in Nürnberg am 27. Februar 1923.

Textlich ist dieses musikalische Lustspiel von fast beängstigender Flachheit und geistiger Hohlheit. Es ist im Verlaufe des Stückes von nichts anderem die Rede, als von den kommenden Mutterfreuden eines jungen Mädchens. Sie hat es selbst in ihrem Tagebuch gestanden. So glaubt wenigstens der Vater, dem diese Zeilen zufällig zu Augen gekommen sind, und der in seiner väterlichen Empörung keinen dringenderen Wunsch hat, als seine Tochter umgehend mit dem mutmaßlichen Liebhaber zu verheiraten. Zu allgemeiner Heiterkeit stellt sich jedoch am Schlusse des Lustspiels heraus, daß sich die ominösen Tagebuchworte nur auf ein Katzenliebespaar bezogen.

Musikalisch steht das Werk ungleich höher. Der Komponist offenbart eine beachtenswerte Veranlagung in Erfindung und satztechnisch hochstehender Verarbeitung leichter Unterhaltungsmusik besseren Schlages. Trotz mancher Anlehnung enthält die Musik viel Eigenes und das Ohr wird durch den natürlichen Fluß gefälliger Melodien und deren Kombinierung, wie auch durch den Wohllaut durchsichtigen Orchesterklanges befriedigt.

Der stets zuverlässige musikalische Leiter, Herr Kapellmeister Pitteroff wußte den Lustspielcharakter mit sicherem Gefühl für rhythmische Straffheit und leichtbeschwingte flotte Tempi zu wahren.

Die darstellenden Sänger Richard Riedel, Gustav Landauer, Frl. Enna Bergmann und G. Leibiger trugen mit gutem Gelingen an dem Achtungserfolge wenigstens des musikalischen Teiles bei.

Erich Rhode.

* * *

Hermann Durra: „Frühlingsregen".

Komische Oper in drei Akten. Text von Eberhard König.

Uraufführung in Nürnberg am 7. März 1923.

Das von Eberhard König verfaßte Textbuch ist trotz vieler Feinheiten, witziger Pointen und humoristischen Einschlags denkbar bühnenunwirksam. Fast unerklärlich will es erscheinen, daß der Verfasser diesen im ersten Akt ganz besonders eklatant zutage tretenden Fehler nicht erkannt hat. Dieser Akt spielt sich fast dauernd auf dem Hintergrund einer verdunkelten Bühne ab und ist bei der Einförmigkeit seiner Handlung recht öde. Auch der zweite Akt bringt wenig Abwechslung und Stoff für eine bühnenwirksame komische Oper. Wenn dann der letzte bedeutend belebtere Akt die Rettung bringen soll, ist es fast zu spät. Das Publikum ist angeärgert, und die Stimmung ist kaum mehr zu retten.

Ganz anders die Musik von Hermann Durra, die von Anfang bis zum Schluß fesselnd ist und nicht nur den gründlich beschlagenen Könner in der kompositorischen Technik und der Kunst der Instrumentation verrät, sondern aus der auch eine höchst bemerkenswerte schöpferische Begabung und Phantasie des Komponisten spricht. Mit großem Geschick sind die charakteristischen Klangfarben der Blasinstrumente ausgenutzt, um den Humor wirksam zu betonen, und im zweiten und dritten Akt finden sich manche auf blendender, vielseitigster harmonischer Grundlage gezeichnete Kantilenenstellen der Streicher, die Zeugnis dafür ablegen, daß der Komponist auch für lyrische Stimmungen die richtigen Töne zu finden weiß. Den vielen Vorzügen dieser auch motivisch sehr fein durchgearbeiteten Musik steht allerdings der Nachteil einer häufig zu dickflüssigen Orchesterbehandlung gegenüber, durch welche die Sänger bisweilen zugedeckt werden. In dieser Beziehung ist trotz witzigster musikalischer Einfälle der Charakter der komischen Oper nicht durchweg gewahrt.

Kapellmeister Budde leitete die Oper mit großem Geschick und Verständnis für die Feinheiten der Musik. Die Hauptrollen lagen in den Händen von Else Stutz, Müller-Raven (Landsknecht) und Steeg (Vater), die gesanglich und darstellerisch sehr befriedigten. In den kleineren Rollen bewährten sich Frl. Leibiger, G. Landauer und W. Schmitt.

Der nur laue Erfolg der Oper in Nürnberg läßt leider darauf schließen, daß ihr in dieser Fassung trotz der trefflichen textlichen und musikalischen Qualitäten — an letzteren ging das hiesige Publikum zum großen Teil verständnislos vorüber — an anderen Bühnen auch kein besseres Los zuteil werden wird.

Beide hier uraufgeführten Werke stammen übrigens noch aus dem Nachlaß des vorigen Intendanten. Erich Rhode.

* * *

H. L. Kormann: „Der Käficht".

Komische Oper in einem Akt.

Uraufführung in Leipzig.

Es braucht keine besondere Prophetengabe, um voraussagen zu können, daß die harten Notwendigkeiten der Gegenwart zu einer stärkeren Nachfrage nach Musikwerken kleineren Formats zwingen werden. Erwägungen solcher Art und der innere Drang zu musikdramatischem Schaffen bestimmten wohl den begabten Leipziger Komponisten H. L. Kormann, das Libretto des alten Theaterroutiniers Kotzebue zu vertonen. Ein Fanatiker des Realismus würde wahrscheinlich zu einer glatten Ablehnung „Des Käficht" kommen; denn ist schon ein in sein Mündel verliebter Vormund, der den Gegenstand seiner Neigung vor aller Welt absperrt, nicht gerade alltäglich, so wird er doch noch viel unglaubhafter, wenn er, verkleidet als der in allen Familienangelegenheiten autoritative Großonkel, seine Angebetete bestimmen will, ihrem Liebhaber zu entsagen und dem verhaßten Peiniger die Hand zu reichen. Zur vollkommenen Posse ohne jeden Anspruch auf Wahrscheinlichkeit wird aber der Schluß, in dem der alte Narr nach dem Fehlschlagen seines Ueberlistungsversuches sprichwortgemäß in die selbst gegrabene Grube fällt: er wird in einen Käfig, in den der gefährliche Liebhaber praktiziert und dadurch unschädlich gemacht werden soll, von letzterem in Verkleidung eines „Schlössers" eingesperrt und erst dann befreit, als er zur Erteilung des Heiratskonsenses sich bereit gefunden hat. Daß aber der Realismus nicht oberstes Prinzip für das Libretto einer Oper sein muß, ist jedermann bekannt. Viel wichtiger ist das, was das Werkchen auszeichnet, nämlich eine durchsichtige Handlung ohne alle Längen und die Möglichkeit, für jede der vier Hauptrollen eine dankbare Arie und ebenso wirkungsvolle Ensemblesätze zu gewinnen. Es ist selbstverständlich, daß der Komponist einem solchen Libretto nicht als Moderner kommen darf, anderseits wird er auch auf die harmonischen und melodischen Errungenschaften der letzten Jahrzehnte nicht verzichten wollen. So bleibt freilich nur ein Eklektizismus übrig, den die Vertreter modernster Richtung als die Musik von gestern und vorgestern naserümpfend abtun könnten. Es wäre aber geradezu lächerlich zu einem Texte ohne jede Spur psychologischer Knifflei Straußsche Opernmusik schreiben zu wollen. Kormanns Arbeit ist von einem entzückenden Fluß der Melodien, die sich leicht einprägen und viel vom Geist der Nikolai und Lortzing und selbst von der Grazie eines Rossini an sich haben. Man hat nie die Empfindung in fremde, neuartige Welten geführt zu werden, fühlt sich vielmehr immer angeheimelt wie in einer behaglichen, altgewohnten Umgebung. Keineswegs soll dies etwa heißen, daß irgendwelche Entlehnungen sich nachweisen ließen, daß Trivialitäten das Ohr verletzten. Im Gegenteil: Kormanns Musik ist durchaus von Eigenart, liebenswürdig, kein Takt langweilig, ausgestattet mit Feinheiten und Reizen aller Art. Der glücklichen Behandlung der Singstimmen entspricht eine feinsinnige instrumentale Begleitung, die vorläufig, der Not gehorchend noch dem Klavier anvertraut, aber durchaus orchestral gedacht ist und ebenfalls überall, in Erfindung wie Arbeit, den talentvollen Musiker verrät. Wiegt auch der Text nicht gar zu viel, so sinkt auf der anderen Seite die Wagschale der

Musik beträchtlich tief herab, und man darf wohl sagen, daß „Der Käficht" seinen Zweck, unterhaltsam zu sein, und mehr noch: künstlerisch reizvoll und anregend zu wirken, voll erfüllt.

Die Uraufführung auf einer kleinen Bühne Leipzigs wurde von der örtlichen Kritik günstig aufgenommen und fand, wie dann auch die vielen Wiederholungen, den vollsten Beifall des Publikums, wozu natürlich auch die glückliche Besetzung (Kammersänger Dr. Ulrich-Bruck (Baß), Konrad Meyerhoff (Tenor), Marga Gruner (Sopran), Herta Schreiber (Alt) und Manfred Scheffer als „Schlösser") wesentlich mit beitrug. H. St.

* * *

Richard Wagner: „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo".

Große komische Oper in zwei Akten.

Erstaufführung in München am 24. März 1923.

Richard Wagner und kein Ende. Ich zitiere als Phasen unserer Stellungnahme nur die Nietzschesche Gegenschrift, vorher den Panegyrikus, dann die Ueberwertung des Dichters und Szenikers, als Gegensatz das Erleben des Melodikers, wiederum die erneute Erhöhung seiner Harmonik durch Kurth, und zuletzt die Zurückführung des ausgereiften musikalischen Stils auf das klassische Formprinzip (Dissertation des Generalmusikdirektors A. O. Lorenz). Zu solchen Fragen, die alle den späteren Wagner berühren, wird sich bald eine weitausholende und gründliche Untersuchung seines Jugendstiles gesellen müssen, denn die maßgebenden Biographien und Vorlesungen (besonders G. Adlers und A. Sandbergers) haben das Thema: der junge Wagner im Verhältnis zur zeitgenössischen dramatischen Komposition, bei weitem nicht ausgeschöpft. Sind wir überhaupt augenblicklich imstande, mehr als Allgemeines darüber auszusagen? Wer heute kennt so die Opern von Auber, Bellini, Boieldieu, Meyerbeer, selbst Marschner, und wie viele andere noch, wie sie dem zweiundzwanzigjährigen Komponisten des „Liebesverbotes" im Kopfe saßen, so daß man beispielsweise etwas Genaues über die damalige Harmonik Wagners, über die Herkunft seiner Figurationstypen, über schematische Schlüsse, vor allem über den Charakter der Melodien hören könnte? Wer könnte unzweifelhafte Reminiszenzen belegen? So bescheiden wir uns einstweilen auf die Wiedergabe eines Eindrucks im großen und ganzen und verweisen im übrigen auf Band I und IV von Wagners Gesammelten Schriften und Dichtungen, auf die authentischen Aeußerungen des Meisters über den Stil und die Entstehungsgeschichte seines Werkes.

Habent sua fata libelli. Die nach Shakespeares „Maß für Maß" — man vergegenwärtige sich die Beliebtheit Shakespearescher Stoffe auch bei den Italienern — 1834 in Teplitz konzipierte Dichtung, sowie die im März 1836 hastig fertiggestellte Partitur erlebte noch im nämlichen Monat in Magdeburg, woselbst Wagner Kapellmeister war, eine überstürzte und vermutlich elende einzige Aufführung, ihr alleiniger Kritiker ist der Autor selbst als Anonymus in der Schumannschen Zeitschrift. In Paris ist nocheinmal von der Oper die Rede, da Wagner bei einem dortigen Theater Hoffnung auf Annahme setzte. Sie bleibt ad acta gelegt, bis sie vom Schöpfer des „Tristan" und der „Meistersinger" zu Weihnachten 1866 dem königlichen Freunde in München mit folgenden Worten überreicht wird: „Ich irrte einst, und möcht' es nun verbüßen; Wie mach' ich mich der Jugendsünde frei? Ihr Werk leg' ich demütig Dir zu Füßen, Daß Deine Gnade ihm Erlöser sei." Mit dem Nachlaß Ludwig II. gelangte das Manuskript als Schaustück ins Nationalmuseum und erst im vergangenen Jahre durch Wagners Schwiegersohn Michael Balling zur (revidierten) Herausgabe und zum Druck durch den Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel. Die hiesige Aufführung des „Liebesverbotes" am 24. März 1923 war demnach auch seine erste Wiederholung nach 87 Jahren.

Ueber die Beziehungen des Wagnerschen Textes zu seiner Vorlage und über die Absichten des frühreifen Dichters kann man die verschiedensten Urteile vernehmen, je nach der moralischen und literarischen Einstellung. Selbstredend ist das Shakespearesche Stück verballhornt und doch hat Wagner kleiner Unbeholfenheiten ungeachtet ein glänzendes Libretto geschaffen, das nicht bloß Bühnenwert, sondern auch dichterischen Sinn besitzt. Die zugrunde liegende Idee, daß sittliches Zelotentum verwerflich sei und im naiven sinnlichen Genuß sich erst der schöne Mensch entfalte, vor allem die Bevorzugung des Heidnisch-Italienischen vor dem kymrischen, verduckten Deutschen, spricht ebenso das Programm der von Heinse und vom Sturm und Drang befruchteten jungdeutschen Emanzipation aus, wie sie sich auch mit zeitweiligen Goetheschen Anschauungen deckt. Für die Psychologie von Wagners dichterischem Schaffen ist diese Linie vom Liebesverbot zur späteren Liebesverklärung weiterhin sehr bedeutsam. Auch die Wahl des von der Romantik verherrlichten südlichen Karnevals als bacchantische Stätte (ein Seitenbild zum Venusberg) ist ins Auge zu fassen. Das Allererstaunlichste aber und doch in Anbetracht der raschen Entwicklung Wagners einleuchtend ist der feurige Schwung der Musik und die Routine, mit der ein Zweiundzwanzigjähriger die Opernform seiner Zeit beherrscht. Die auf einige vorhergegangene Instrumentalversuche sich stützende Legende von Wagners mangelhafter musikalischer Ausbildung wird hiermit gründlich zerstört. Schon Chamberlain, der in der dritten (mir zur Hand liegenden französischen) Ausgabe von Wagners Leben die Musik zum „Liebesverbot" nur unvollständig kennt, führt den Ausspruch Friedrich Pechts an: „Die Vertrautheit Wagners mit der musikalischen Produktion aller Zeiten war im Hinblick auf seine Jugend fast unfaßlich." Nach diesem Augenzeugen kannte Wagner 1839 ebensowohl die älteren Italiener, Palestrina, Pergolesi, wie die deutschen Meister, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, und die Franzosen Lulli, Boieldieu, Auber, deren charakteristischen Stil er mit plastischer Kraft demonstrierte. Mit Gluck beschäftigte er sich unablässlich. Wie ich einleitend bemerkt habe, können erst nach eingehender Untersuchung der älteren Oper diese heterogenen Elemente in Wagners Jugendstil geschieden werden. Ich möchte daher von einer beziehungslosen Aufreihung ausgesprochen französisch, italienisch oder deutsch anmutender Merkmale absehen. Wagner, dem man trotz welscher Patenschaft und der Kopie von Rouladen, entsetzlicher Deklamation (z. B. S. 131, Kl.-A.), schematischer Duette, simpler Baßführung, leerer Oktavierung, Terzen und Sexten, und ungeachtet lärmender Allegrorhythmen einer mit Castagnetten, Tamburin, Triangel, viel Schlagzeug und Blech auftretenden Banda den deutschen Musiker augenfällig anmerkt, besticht wie gesagt durch zündenden dramatischen Geist und naives Draufgängertum, nicht so sehr durch einprägsame oder gar bestrickende Melodik, obschon sich auch solche „Einfälle" finden (S. 169, 258, 436 Kl.-A.). Von der zauberischen Erfindung, wie sie dem „Schwan von Catania" entströmt, aber auch von dessen stereotypen und oft fatalen Begleitungsformen ist er gleicherweise entfernt. Den stärksten Eindruck machen die fast ganze Szenen füllenden Chöre, die heute das Werk „retten"; im Umgang mit dem Bühnenvolk zeigt sich schon da der Meister. Besonders aber sichern Nr. 5 und 6 des I. Aktes, ein köstliches Buffoensemble mit folgendem machtvoller, hochpathetischen, greifbar auch vom „Fidelio" angeregten Finale (178 Klavierauszugseiten) den Erfolg. Aber das Merkwürdigste bleibt das über die Oper als Reminiszenz verteilte, genial erfaßte und im Ausdruck dem Zeitalter vorgreifende Motiv des Liebesverbotes. Man hat es dem Wolfschen Corregidor-Motiv verglichen, und ich möchte im weiteren auf ein Lied Mussorgskys hinweisen: „Mit Niania" („Wenn der Riese"), das dieselben Intervallschritte und die Querstandwirkung enthält. Das Thema des Liebesverbotes spielt in der keineswegs „schönste Melodien" bietenden, sondern streng auf Themendualismus gestellten Ouvertüre eine symbolhafte und trennende Rolle, auch den hier auftauchenden Sextolen eignet eine tiefere Bedeutung (siehe S. 449 und 553, auch 21 und 24 Kl.-A.). Das die frenetische Karnevalsbegeisterung malende Hauptthema der Ouvertüre ist zugleich das „Vorspiel" im letzten Bild, „ein feuriger sizilianischer Charaktertanz", das überleitende Allegro con fuoco der Ouvertüre entstammt dem Duett zwischen Friedrich und Isabella (S. 265 Kl.-A.), ihm gleichfalls das hochmelodiöse, mit Bellini-Terzen versehene Seitenthema (S. 258, aber schon 153 Kl.-A.). Die Coda mit den Presto-Fanfaren weist auf das Eintreffen des Königs am Schluß. Antizipationen von Motiven aus späteren Werken Wagners sind mir außer der bereits von Chamberlain erwähnten Vorahnung der Gnadenmelodie aus dem III. Akt des „Tannhäuser" nicht bekannt. Welche Fortschritte übrigens die Technik der Klavierpartitur gemacht hat, mag man damit prüfen, daß man den von Otto Singer besorgten Klavierauszug nach einem zu Anfang des vorigen Jahrhunderts gefertigten Opernauszug zur Hand nimmt.

Diese München ehrende Erstaufführung eines Wagnerschen Jugendwerkes — man erinnere sich, daß auch „Die Feen" 1888 hier erstaufgeführt wurden — bedeutete nicht bloß den äußeren Erfolg eines durch weit größere Siege berühmten Genies; Freunde des italienischen Prinzips in der Oper erblickten in der lebhaften Wirkung einer stilistisch veralteten Nummernform ein verheißungsvolles Anzeichen kommender Zeiten. Ich erinnere dabei an eine ähnliche Feststellung bezüglich Bellinis in der Rivista Musicale Italiana Vol. XXVII (1920), von dessen „Norma" aus bekanntlich sich selbst Fäden zu „Tristan und Isolde" ziehen. Das von Robert Heger ganz hervorragend geführte Orchester und F. Brodersens Statthalter Friedrich waren die Glanzpunkte des Abends. Willi Wirk zeichnete für die szenische Gestaltung, die entsprechend gut, aber in Vereinfachungen nicht immer glücklich war. (Den bei der Länge des Werkes — Dauer: 3 Stunden — begreiflichen Strichen fiel leider gerade Wichtiges zum Opfer.) Die anstrengenden Sopran- und Tenorpartien waren mit den Damen Nelly Merz und Margot Leander, sowie den Herren Fritz Kraus und Hans Depser besetzt. Kraus als lyrischer Held bot neben dem Baßbuffo Lohfing Hocherfreuliches. Das in südliche Nachtstimmung getauchte Schlußbild mit Maskentanz entließ das Publikum in angeregtester Laune. J. V.: Dr. Alfred Burgartz.



Stuttgart. (Oper.) Der Spielplan von Weihnachten bis Ostern war durch zahlreiche Erkrankungen und Umbesetzungen und durch die Schatten, die die „Frau ohne Schatten" vorauswarf, erschwert. Als einzige Erstaufführung in diesem Vierteljahr kam sie dann endlich zögernd heraus, die neugierig erwartete „Frau ohne Schatten" —

und enttäuschte bitterlich. Herr Hofmannsthal hat sich diesmal des bewährten Alchimistenmittels Symbolikon (vortreffliches Medikament bei dramatischer Entkräftung) bedient. Ob das Symbol der Schattenlosigkeit sich auch auf die Künstlerehe Strauß-Hofmannsthal bezieht, ist nicht ganz ersichtlich, aber wahrscheinlich. Denn der leuchtenden und heißen Sonne des Musikers vermag der Textdichter so wenig Schatten abzugewinnen, daß schließlich das Auge ermattet und der Gaumen vertrocknet. Straußens Sonne strahlt ja auch hier, trotz manchen spürbaren Sonnenflecken, noch hell und warm. Man freut sich an der Uppigkeit und Klangfreude des Instrumentalkörpers, der mit einer Meisterschaft ohnegleichen meist ganz kammermusikalisch behandelt wird, ergötzt sich an der schwellenden Fülle der Melodien und Rhythmen, durch die man sich gern über die leeren Stellen illustrativen Tongeräusches hinwegtragen ließe, wenn einem die Handlung auch nur den Schatten eines Genusses, eines Interesses böte. Aber das tut dieses symbolgeschwängerte Konstruktionsmärchen, das an einem völligen Mangel notwendigster Bildhaftigkeit der Szene leidet, nicht im mindesten; es ist ebenso empfindungsarm wie humorlos und weder der vom Himmel fallende erschröckliche Türkensäbel (ob auch er symbolisch für Baraks nicht ganz aussichtslose Lage ist?) noch die im Tiegel schmorenden ungeborenen Kinderseelen, noch die schwülstigen, salbungsvollen Reden Baraks vermögen einen zu erheitern oder zu erwärmen. Kurzum, eine totgeborene Sache; eine Ehe ohne Schatten, ein Kunstwerk ohne befruchtende Kraft. Diesen Mangel eines Fluidums, das auf Nachschaffende und Hörer in gleicher Weise wirken sollte, spürte man schon äußerlich an der Inszenierung Cziosseks, die von allen guten Geistern der Phantasie verlassen war, von dem reichlich „flachen" Dach der kaiserlichen Gärten bis zu dem banalen Schlußbild (Falknerhaus und der Tempel der vorletzten Szene vielleicht ausgenommen). Die Regie Dr. Erhardts suchte mit Geschick die verschiedenen Auftritte im Färberhaus, die den breitesten Raum einnehmen, zu verdeutlichen und eindringlich zu gestalten; die Parallelität der äußeren Vorgänge und die Ungeschicklichkeit des Textes, die Kaiserin nur als Appendix der Amme zu behandeln, machte die Aufgabe nicht leicht. Vieles gelang mit wenigen, einfachen Mitteln sehr gut; nur die Vision der Färbersfrau versetzte einen weniger in das „Wohngemach einer Fürstin" als in das anderer schöner Damen. Wozu die knallige Buntheit und die etwas komische Erscheinung und Versenkung der Huldinnen in Reih' und Glied? Daß auch Dr. Erhardt die Vorgänge des 3. Aktes nicht eben sinnfällig herauszukristallisieren vermochte, geht weniger auf sein Schuldkonto als auf das Hofmannsthals. Am besten hatte es da eigentlich noch der musikalische Leiter Carl Leonhardt, der trotz der riesigen Schwierigkeiten der Partitur wenigstens vor lösbaren Aufgaben stand, die er mit größter Umsicht und Rücksicht auf die Sänger (wer wollte sie beneiden?) löste. Als Kaiser und Kaiserin sehr überzeugend Rudolf Jung und Rhoda von Glehn (mit ihr alternierend die weniger majestätische, anschmiegsamere, vermenschlichtere Marg. Heyne-Franke), als Färberpaar Alfred Paulus und Erna Ellmenreich. Paulus gesanglich warm und fesselnd, darstellerisch und mimisch freilich noch beengt und einseitig (es ist schade, daß sich bei ihm wie bei dem stimmlich ebenso gut bestellten Faßbinder eine darstellerische Entwicklung noch nicht recht zeigen will). Erna Ellmenreich in ihrer Gesamtleistung markant, aber etwas zu äußerlich und unbeteiligt. Die schwierige und führende Rolle der Amme lag in der Erstaufführung in den Händen von Frl. Anna Jakobs (Darmstadt), die diesen bösen Geist darstellerisch wie gesanglich eminent prägnant, katzenartig sprunghaft, scharf und leidenschaftlich in Bewegung und Tonfall gab, im Gegensatz zu Lydia Kindermann, die ihn nicht weniger ausdrucksvoll, aber mehr in beherrschender Ueberlegenheit, mehr überredend und beschwichtigend als aufreizend zeichnete. — Das erfreulichste dieser Monate war die prachtvolle Neuinszenierung des „Hans Heiling". Der Rahmen, den Cziossek dazu geschaffen hat, gehört neben der Rodelinde zu seinen besten Leistungen, besonders sein das Waldbild und die letzte Szene, in der Anlage ebenso glücklich wie der Platz für das Volksfest. Leonhardts kräftige, das Dramatische stark betonende musikalische Leitung ebenso vortrefflich wie Erhardts szenische Leitung, dem die Bewegung der Massen, wohl dank der ausgezeichneten räumlichen Anordnung der Bühne (sonst Cziosseks schwache Seite), hier besonders glücklich gelang. Hätte er einem nicht die wenig geschmackvolle, knallbonbonhafte Aufmachung der Königin der Erdgeister in erdbeerpuddingrosiger Beleuchtung ersparen können? (eine Revision der Beleuchtungseffekte wäre überhaupt vonnöten, man erlebt da in den verschiedenen Opern sein farbiges Wunder). Die Aufführung wurde durch Rehkempers Hans Heiling zu einem Fest. Wie dieser begnadete Künstler mit der Größe seiner Aufgaben wächst, wie er den Stil des Werkes unfehlbar erfaßt, wie seine Darstellung in einer einheitlichen großen Linie, niemals durch eine falsche Geste, einen unechten Ton gestört, sich entwickelt, das ist ebenso beispiellos wie seine wunderbare gesangliche Leistung, der einzig schöne Wohllaut dieser Stimme, ihre reiche Ausdruckskraft, die doch nie das „schöne" Singen beeinträchtigt. Denn das ist das Beglückende an Rehkemper, daß er singt, wirklich singen kann, nicht Gesangsphasen aneinanderklebt oder einem mit Sprechgesang (jener fürchterlichen Erfindung deutscher Sängerohnmacht) abspeist, und daß dieser Gesang nicht seelenlos „schön" ist, sondern von tiefem, intuitiven Erfassen und Empfinden der Rolle durchlebt und erfüllt wird. Die Bühne, eben noch Theater, gestaltet sich durch ihn zum Leben. Mit schmerzlichem Bedauern zieht man von Rehkempers Hans Heiling aus den Vergleich mit Gertrud Benders Anna. Frl. Bender ist eine nicht minder starke und echte Bühnenbegabung wie ihr männlicher Partner, ihre Darstellung immer lebensvoll, warmblütig, feinempfunden; aber die Stimme zeigt Schwächen, die trotz aller Frische und Leichtigkeit ihres Klanges behoben werden müssen, soll es nicht zu spät werden. Gerade die ehrliche Freude an dieser bezaubernden Darstellerin macht eine offene, frühzeitige Warnung zur Pflicht. — Als zweite Neueinstudierung „Parsifal". Mit diesem Bühnenweihfestspiel hat es seine Tücken. Neben den Weihehandlungen steht, in bedenklicher Nähe, das „Spiel", neben dem heiligen Gral die Kulisse, neben dem wundertätigen Speer die Maschinerie, die ihn geläufig surrend lenkt. Nur wenn alle Zufälligkeiten des Theaters ausgeschaltet, wenn alle Darsteller von der inneren Notwendigkeit der feierlichen Akte durchdrungen wären, ihnen kein Rest von Theater-Routine oder körperlicher Uneignung anhaftete, wenn szenisch kein Erdenrest gleichsam von Farbe und Soffitte mehr übrig bliebe und wenn man als Gralsritter nicht Statisten zu verwenden brauchte, die von einem Daumier entworfen sein könnten, dann könnte in diesem günstigst gelagerten Falle jene Weihestimmung eintreten, die sich der gealterte Richard Wagner von diesem seinem letzten Werk erhoffte. Man blieb einer idealen Ausgestaltung manches schuldig. Weniger vom Orchester her, das Leonhardt in pastosen Klängen pathetisch feierlich erklingen ließ (auch in den Kundry- und Klingsor-Szenen mehr episch breit als dramatisch erregt), auch weniger vom Szenischen her, das — ohne überwältigend zu sein — doch für die Ausführung manche nicht zu unterschätzenden Vorteile hat (nur das greuliche Blumenkorso-Arrangement für Kundry sollte man beseitigen), als durch die Fehlbesetzung des Guramanz, die den ersten und letzten Akt bedenklich aushöhlte. Fritz macht aus dem Gralshüter einen alt und tappig gewordenen Falstaff, sein Vortrag ist langweilig, die Aussprache mehr wie mangelhaft. Die gesangliche Leistung läßt jede Spur künstlerischer Gestaltung vermissen. Sehr gut dagegen der Parsifal Ritters und der Amfortas Weils, nicht überall überzeugend Frau Brügelmann als Kundry. Swoboda als Spielleiter gibt wohlabgewogene Bewegung und gewandte Gruppierung, nur der paarweise Dreh zum Zeichen innerer Ergriffenheit ist allzu bequemes Auskunftsmittel. — Neben Parsifal laufen (außer Tannhäuser) alle Wagnerschen Werke, unterschiedlich in der Güte der Aufführung. „Die Meistersinger" — mit Weil als jugendlichen, streitsamen Hans Sachs — bedürfen im letzten Akt (Festwiese mit unmöglichen Jahrmarktsschirmen) einer gründlichen Revision durch den Spielleiter. Noch revisionsbedürftiger ist die völlig antiquierte Ausstattung des „Tristan". In einer Aufführung bewies Zdenka Faßbender ihre hohe stilistische Kunst, bot aber eher eine Ortrud, denn eine Isolde; Jung darstellerisch und gesanglich besonders im 3. Akt überraschend gut (die Regie sollte ihn durch andere Anordnung des Lagers nicht ins Publikum spielen lassen); wie schade, daß dieser begabte Sänger stimmlich durch die flache und leere Mittellage nicht restlos befriedigen kann. Auch sein Lohengrin war eine sympathisch und klug angelegte Leistung, die namentlich in der Gralserzählung von wohltuender Einfachheit und Eindringlichkeit war. Die Aufführung, die ich hörte, stellte Erich Band auf eine musikalische Basis, die wirklich als zu breit bezeichnet werden muß. In der Gesamtwirkung befriedigten am meisten eine ausgezeichnete Walküre- und Siegfried-Aufführung, obgleich man sich auch hier das Tempo etwas lebhafter gewünscht hätte. Wotan: in „Walküre" Faßbinder, stimmlich sehr erfreulich, darstellerisch zu unpersönlich und in empfindlicher Abhängigkeit vom Taktstock, in „Siegfried" Weil, eine überragende, glänzende Leistung. Frl. Blomés Brünnhilde stimmlich prächtig, darstellerisch in der Walküre besser als im Siegfried, in dem sie sich zu schwerfällig gibt. Von tiefer Wirkung Lydia Kindermanns Erda, von ausnehmender Frische und Lebendigkeit (und frei von Schablone) der Siegfried des stimmlich ausgezeichneten Kasseler Tenors Windgassen. Ansonsten: Boris Godunow, auch in Verlegenheitskürzung und in der räumlich verfehlten Inszenierung Cziosseks, mit verunglückten Choreinsätzen und zusammengequetschten Chormassen von starker Wirkung. Der Zar Walter Eckards blieb ohne die notwendige Ueberlegenheit und Größe ein Versuch; weit stärker der Zar Scheidls in Baklanoffs Spuren. „Hoffmanns Erzählungen" in Swobodas das Phantastische doch zu wenig unterstreichenden Regie, muß um Rhoda von Glehns unübertrefflicher Leistung wegen, besonders als Puppe — ein Kabinettstückchen schon rein äußerlich — genannt werden. Und zum Schluß ein kleines, überraschendes Intermezzo: „Bastien und Bastienne", szenisch ganz reizend und amüsant erdacht, vortrefflich von Erhardt und Band geleitet und köstlich dargestellt von Erna Ellmenreich (Bastien), Gertrud Bender (Bastienne) und Albin Swoboda (Cola). Und da dem köstlichen Stückchen Schuberts „Weiberschwörung" folgte, sei noch registriert, daß die beiden Schubert-Opern in der Gunst des Publikums sehr gestiegen sind und daß man sich ihrer freut, so oft man sie auch sieht. H. H.



Kurze Musikberichte



Düsseldorf. Pfitzners Oper „Die Rose vom Liebesgarten" kam hier am Stadttheater zu erfolgreicher Erstaufführung. Man muß sich sehr an den uns in seiner symbolisch verbrannten Märchenhaftigkeit nicht mehr recht schmackhaft mundenden Stoff gewöhnen, zu dem Pfitzners Musik die bedeutend gehaltvollere Hälfte bedeutet. Diese aus innerster Konsequenz geborene Tonkunst verbindet romantisch lyrische Elemente von zauberhafter Süße und edelster Empfindung mit stahl-

harter Realistik. Im Grund illustrationsfeindlich, sucht sie zu aller Theatralik den musikalischen Kern bloßzulegen und verzichtet lieber auf sinnfällige Verpflichtungen im Interesse reinster Wesensgestaltung häufig die Klangfarbe zur Askese konzentrierend. Die Aufführung hinterließ bei sehr sorgfältiger Vorbereitung schöne Eindrücke. Kapellmeister Georg Szell diente mit sicherer Hand und tiefstem Verständnis der Partitur, während Dr. Grüder der Spielleitung seine Geschicklichkeit widmete. Die allzu greifbare Wirklichkeit der Bühnenbilder hätte im räumlich formalen Ausdruck mehr das Symbolische betonen können. Es blieb auch manches im Mimischen gehemmt, wie denn die nicht zu verkennenden Schwächen des Werkes gerade in diesem Punkte der stützenden Hand bedürfen. S.

*

Mannheim. Es ist ein schönes Ding um den Konservativismus, wenn er in gewissen besitzenden und genießenden Gesellschaftsschichten nicht zu geistiger und — schlimmer noch — seelischer Trägheit ausartete. Leute, die zu solchen Schichten gehören — der geistige Arbeiter in seiner Not staunt, daß es so was überhaupt noch gibt —, lassen sich nicht gerne wachrütteln. Sie gehen zur Verdauung ins Konzert und um gesehen zu werden. — So geschieht es in allen „Abonnementskonzerten" der städtischen Orchester. Und so kam es, daß ein dichterisch und musikalisch so hochstehendes, wenn auch von Problemen strotzendes Werk wie des reinen Menschen, Dichters und Musikers Gerhard von Keußler melodramatische Symphonie „An den Tod" in einer „Akademie" des Mannheimer Nationaltheaters totgeschwiegen bezw. mit erstaunten Gesichtern aufgenommen wurde. Und es war doch das tiefste Konzertereignis der Saison. — Der Rest des zu Berichtenden läßt sich kurz zusammenfassen: Im Nationaltheater erfolgreiche Neustudierungen des „Freischütz" (unter Kleiber) und von Offenbachs Orpheus-Parodie (unter Breisach), im Konzertsaal Gustav Brecher als Gastdirigent mit einer Neuheit, vier Sätzen aus Strawinskys Ballett „Der Feuervogel", in einem Violin- und Klavierabend des Geigers Francis E. Aranyi und des Wiener Komponisten Wilhelm Groß dessen Violinsonate Op. 9, und im letzten diesjährigen Konzert des Philharmonischen Vereines Violoncellvorträge des Kölners Emanuel Feuermann (darunter Locatellis selten gehörte D dur-Sonate) und Klaviervorträge Rudolf Serkins, darunter als Neuheit Adolf Buschs c moll-Sonate op. 23. Robert Hernried.

*

Oldenburg i. O. Die erst in der letzten Spielzeit begründete Oper hat in dieser Spielzeit einen solchen Aufschwung genommen, daß sie sich schon jetzt an Wagners „Lohengrin" wagen durfte. Unter Arthur Rosensteins musikalischer Leitung kam eine vortreffliche Aufführung zustande, die auch im Szenischen trotz der Beschränktheit der Mittel wahrhaft Künstlerisches bot. Neben dem König Heinrich Th. Badens, dessen Baß in Höhe und Umfang unbegrenzt erscheint, fällt Johanna Friemann-Rau als Ortrud auf, deren überragende Gestaltung in Ton und Geste nicht selten den Rahmen einer Provinzbühne sprengt. Die Operette ist jetzt ganz aus dem Theater verbannt und die komische Oper ist dafür eingezogen. In Lortzings „Wildschütz" fiel die jugendfrische Maria Fiechtl durch eine zarte Stimme unsagbarer Reinheit und gefühlsechter Färbung auf. Den Baculus singt der gewandte K. Rahmer mit hoher Kultur. Fr. W. H.

*

Sigmaringen. Der junge aufstrebende Pianist Sigfrid Grundeis aus München erspielte sich mit einem Liszt-Abend am 16. März stürmischen Beifall. Der hervorragende Künstler wurde veranlaßt, einen weiteren Klavierabend folgen zu lassen, der Fantasien von Mozart (c moll), Schubert (Wanderer-Fantasie), Chopin (f moll) u. a. brachte. — Ein Orchesterkonzert des Musikvereins am 22. März unter Leitung des Musikdirektors Hoff bot den zahlreichen Zuhörern Egmont-Ouvertüre und c moll-Klavierkonzert (Solist S. Grundeis) von Beethoven und h moll-Symphonie von Schubert. — Erhebend war die Aufführung von Schuberts „Stabat mater" durch den kathol. Kirchenchor und Musikverein am Palmsonntag und Karfreitag in der Stadtpfarrkirche.

*

Wiesbaden. Das Staatstheater, welches in dieser Spielzeit Glucks lebensvolles Singspiel „Die Pilger von Mekka" und Richard Strauß' totgeborene „Josefslegende" als Neuheiten, dazu als interessante Neueinstudierung Wagners „Rienzi" brachte, ließ am 10. März die Uraufführung der Oper „Der Dieb des Glücks" von Bernh. Schuster folgen. Es handelt sich um ein nicht weiter aufregendes Libretto: Der totgeglaubte Junker und Burgherr wohnt — indem er sich als Bild aufstellt — der Testamentseröffnung bei, jagt — aus dem Rahmen springend — die habgierigen Erben davon und verbindet sich mit der bescheidenen Maid, die sein Bild von Kindheitstagen her treu im Herzen trug. Die Musik arbeitet mit modernsten harmonischen und orchestralen Effekten und illustriert und karikiert in sehr witziger, nicht selten geistreicher Weise. In den lyrischen Episoden ist den sonst rein deklamatorisch behandelten Singstimmen auch Gelegenheit zu mehr melodischem Verweilen geboten. Frisch verlebendigt, fand dies „heitre Schelmenspiel" freundwillige Aufnahme. In unsern Konzerten gelangten die auch anderwärts schon aufgeführten neueren Werke von Delius, Strawinsky, Weßler, Korngold usw. zu Gehör; ebenso Wiederholungen der besten Symphonien von Bruckner und Mahler. Die Dirigenten Schuricht (Kurhaus) und Mannstädt und Rother (Theater) — letztgenannter mit Pfitzners deutscher „Kantate" — verdienten und fanden Anerkennung. O. D.

Besprechungen

Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang. Zum erstenmal veröffentlicht von Hermann Abert. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig 1922.

Den wertvollsten Einblick in die musikalische Erziehung der Kinder Leopold Mozarts gewähren uns die beiden Notenbücher, die der Vater Mozart für sie anlegte. Das für das Nannerl (im Mozarteum in Salzburg befindlich, leider stark beschädigt) birgt als kostbarste Erinnerung die ersten Kompositionen Wolfgangs, das für Wolfgang, welches ihm der Vater zum 7. Namenstag am 31. Oktober 1762 schenkte, birgt die erste musikalische Kost für den wunderbaren Knaben. Dem ausgezeichneten Pädagogen kam es bei der Auswahl der Stücke sichtlich darauf an, seinen Sohn nicht nur mit der ihm leicht zugänglichen süddeutschen Kunst bekanntzumachen, sondern ihm auch die strengere Kunst der norddeutschen Meister näherzubringen, diese sogar zu bevorzugen. Leopold Mozart hat den umfangreichen Stoff in 25 „Suiten" (nach Tonarten geordnet) zusammengestellt; neben den Tanztypen der älteren Suite finden sich neuere Tanzformen, außerdem freiere Fantasiestücke, Liedsätze und jene Art programmatischer Klaviermusik, die Leopold selbst in seinen eigenen Kompositionen gern pflegte. Die Frage bleibt offen, ob nicht eine Anzahl dieser Stücke von ihm stammt. Für eine große Reihe der in dem Notenbuch enthaltenen Kompositionen sind die Verfasser festgestellt worden, vielleicht vermag die Forschung sie auch für die übrigen noch festzustellen. — Hermann Abert hat das denkwürdige Notenbuch in mustergültigster Weise herausgegeben, mit einem aufschlußreichen Vorwort versehen und den bezifferten Baß für alle Stücke ausgesetzt, jedoch so, daß seine Zutaten erkenntlich bleiben. Ein wertvolles Dokument zur Erkenntnis der Kunst Wolfgang Mozarts ist so in dankenswerter Weise der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Nicht unerwähnt darf die köstliche Ausstattung bleiben, die der Verlag im Verein mit Walter Tiemann dem Heft gegeben hat.

*

Riemanns Musiklexikon. 10. Auflage. Herausgegeben von Dr. Alfred Einstein. 1922. Max Hesses Verlag, Berlin.

In relativ kurzen Abständen sind die letzten Auflagen dieses einzigartigen Werkes herausgekommen; ein Beweis für die Notwendigkeit und Unentbehrlichkeit dieses nieversagenden Führers in allen Fragen der Musikgeschichte, Musikwissenschaft, der Musiktheorie, Akustik, Instrumentenkunde, der Biographie und Bibliographie. Während Alfred Einstein die 9. Auflage nach dem plötzlichen Tod Riemanns aus Pietät ohne Aenderungen nur fertigstellte, hat er diesmal namentlich bei der Bewertung der modernen Musik wesentliche Korrekturen vorgenommen. Man kann das nur gutheißen, denn gerade hier waren offensichtliche Schwächen des Werkes und Irrtümer. Auch Einsteins Urteile über moderne Musiker werden nicht alle unterschreiben; aber das wird überhaupt nie der Fall sein können, solange man nicht auf eine Bewertung der modernen Kunst, auf Stil-Kriterien u. a. verzichten, d. h. solange man nicht das Lexikon zu einem öden, „objektiven" Katalog herabsinken lassen will. Man muß Dr. Einstein zu seiner Behandlung und Bewältigung des ungeheuren Stoffes Glück wünschen; wo man Veränderungen und Eingriffe spürt, können sie rückhaltlos gutgeheißen werden. Dabei hat das Werk wieder eine bedeutende Erweiterung erfahren, zumal da ja auch seit dem Erscheinen der letzten Auflage die Nachrichten aus dem Ausland reicher flossen. Die Ausstattung des Musiklexikons durch den Verlag ist erstklassig. H. H.

*

Jean Sibelius: Klavierstücke Op. 75, 76, 96. Norsk Musik Forlag, Kopenhagen und Leipzig.

Der bedeutende und bei uns noch viel zu wenig bekannte (so in seinem orchestralen Schaffen!) finnische Meister, bietet hier als wertvolle Gabe seines beginnenden Alters einfach gehaltene Hausmusik, deren pianistische Ansprüche selbst der weniger geschulte Laie leicht wird bewältigen können. Der Grundzug dieser Musik ist der reiner Heiterkeit (Harlequinade Op. 76 Nr. 13, Carillon ebenda Nr. 3, Humoreske Nr. 4 usw.). Häufig werden wir an Sinding gemahnt (so im Klaviersatz des Carillon), an Chopin (Op. 75, Nr. 1), an Tschaikowskys köstliches Jugendalbum (die Septengänge in Op. 75 Nr. 5 „Die Fichte"), an Liszts kleine Pusztastückchen (Op. 75 Nr. 2), ohne daß dabei der persönlichen, immer erkennbaren Note des Autors Eintrag geschähe. Sehr fein ist auch die Romanze für Violine oder Cello und Klavier gehalten, die unter Opuszahl 78 Nr. 2 figuriert. Der bekannte, Skandinavien beherrschende Verlag hat mit dieser neuen Gabe der ernsthaften Musikliebhaberschaft ein prächtiges Geschenk dargebracht! Dr. H. Unger.

*

Liederkranz für die deutsche Jugend und das deutsche Volk. Herausgegeben von M. Förster. Verlag Ernst Mauckisch, Freiberg i. Sa.

Eine reichhaltige und gut zusammengestellte Sammlung von Kinder- und Volksliedern in zwei- und dreistimmigem schlichtem Satz. Die Anordnung des Stoffes ist glücklich gewählt. Im Anhang finden sich

planmäßig aufgebaute Uebungen für den Schulunterricht und musikkundliche Belehrungen, die vielen Benützern eines solchen Volksliederbuches erwünscht sein werden.

*

Hermann Erpf: Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik. 1922. Verlag G. Braun, Karlsruhe i. B.

Eine überaus kluge und feinsinnige Schrift in klarer und faßlicher Form. Wie Erpf mit ruhiger Einsicht den Konservativismus und Geschäftsgeist des „modernen" Musikbetriebes bloßlegt, wie sicher er die Schäden entdeckt, was er über die modernen Komponisten in wenigen feinstilisierten Abschnitten zu sagen hat, das ist ebenso lesens- und beherzigenswert wie seine, den Lesern der „N. M.-Ztg." nicht mehr unbekannten Aeußerungen über die technischen Probleme unserer zeitgenössischen Musik und über die Verantwortung der Zeitgenossen. H. H.

Kunst und Künstler

— Das diesjährige Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet vom 8. bis 12. Juni in Kassel statt. Zur Aufführung kommen in den beiden Orchesterkonzerten: Max Butting (Symphonie Op. 21), Heinz Tiessen (Drei Orchesterstücke nach der Musik zu Shakespeares „Hamlet"), H. W. v. Waltershausen (Orchestergesänge), W. Petersen (Ostersymphonie), H. Kaminski (Concerto Grosso), Emil Bohnke (Violinkonzert D dur Op. 11); B. Sekles („Gesichte", Phantastische Miniaturen), Ernst Krenek (Zweite Symphonie Op. 12) — im Chorkonzert: Max Reger: Gesang der Verklärten Op. 71; S. von Hausegger: „Schlachtgesang" und „Totenmarsch" für Männerchor und Orchester; Braunfels: Tedeum; als Einleitung zum Chorkonzert: August Scharrer: Passacaglia und Fuge für Orgel Op. 38; — im Kammerkonzert: Ernst Toch: Streichquartett (Op. 28); Hermann Kundigraber: ein Streichquartett (d moll Op. 12) und Lieder Op. 18 von Paul Hindemith. — Die Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet am Sonnabend, den 9. Juni, statt. Als Oper kommt voraussichtlich Hugo Kauns „Der Fremde" zur Aufführung.

— Die Händel-Opernfestspiele Göttingen bringen vom 4.—15. Juli d. J. folgende Opern Händels in der Bearbeitung O. Hagens zu wiederholter Aufführung: Rodelinde (neu bearbeitet), Julius Cäsar, Otto und Theophano. (Auskunft durch die Geschäftsstelle des Universitätsbundes Göttingen, Herzberger Landstr. 44.)

— Am Badischen Landestheater in Karlsruhe wird Händels „Tamerlan" zur Aufführung kommen. Die textliche Umarbeitung für Karlsruhe nahm Anton Rudolph vor, die dadurch notwendig gewordenen Rezitative ergänzte Hermann Roth.

— Im Anschluß an die Deutschen Reger-Tage wurde in Bochum eine Ortsgruppe der Deutschen Max-Reger-Gesellschaft gebildet. Sie will die Arbeiten der Deutschen Reger-Gesellschaft im weiteren Ruhrbezirk fördern. Es ist vorgesehen, Regers Schaffen auf dem Gebiete der Kammermusik und des a cappella-Chores, ferner auch auf demjenigen der größeren und vorläufig noch unbekannten Orchesterwerke zu pflegen. Der Ehrenvorsitz wurde Prof. Adolf Busch angetragen. — Außerdem sind in Eisenach und Elberfeld neue Ortsgruppen der Max-Reger-Gesellschaft gegründet worden.

— Das Thüringische Justizministerium ernannte den Hofkapellmeister Prof. Heinrich Laber zum Mitglied der musikalischen Sachverständigenkammer für das Land Thüringen.

— Dr. Theodor Kroyer, der ordentliche Professor der Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg, hat einen Ruf als Nachfolger Hermann Aberts an die Universität Leipzig erhalten.

— Der Komponist Walter Gmeindl ist als Professor für Komposition und Kontrapunkt, sowie als Leiter der Orchesterschule an die Hochschule für Musik in Berlin berufen worden.

— Der Komponist Hugo Kaun wurde zu seinem 60. Geburtstage am 21. März zum Ehrenmitglied des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" ernannt. Dieselbe ehrende Eigenschaft wurde dem Prof. Max Friedländer und Prof. Alexis Holländer zuteil.

— Robert Müller-Hartmann hat von der Hamburgischen Universität einen Lehrauftrag für Musiktheorie erhalten.

— Kurz hintereinander kamen in Stuttgart drei einheimische junge Komponisten zu Wort. Der vielseitigste unter ihnen dürfte Hermann Reutter sein, der in einem Klavierabend ein eigenes Werk zu Gehör brachte. Fast ausschließlich Lyriker ist Max Lang, der in einem eigenen Liederabend starke Proben seiner Liedkunst ablegte. Noch in aufsteigender Entwicklung ist Richard H. Greß, der in einem eigenen Kompositionsabend besonders als Instrumentalkomponist interessierte; eine kürzlich vollendete Messe wird zeigen müssen, wie er sich in großen Formen bewegt.

— Prof. Bruno Hinze-Reinhold, der Leiter der Staatlichen Musikschule zu Weimar, wird am 1. Oktober d. J. von seinem Amt als Direktor zurücktreten. Die Gründe zu diesem Schritt liegen hauptsächlich in der großen Arbeitsüberlastung, die das direktoriale Amt mit sich bringt, und die es dem Künstler, der als Pianist sich eines ausgezeichneten Rufes erfreut, unmöglich macht, in der ihn befriedigenden Weise seiner pädagogischen und ausübenden pianistischen Tätigkeit nachzugehen. Hinze-Reinhold wird auch in Zukunft der Anstalt, die unter seiner Leitung einen ungeahnten Aufschwung genommen hat, als Lehrer einer ersten Klavierklasse erhalten bleiben. Dieser freiwillige Entschluß Hinze-Reinholds, seine Direktortätigkeit aufzugeben, wird im Interesse der Anstalt allgemein sehr bedauert.

— Joseph Meßners Oper „Hadassa", die in einem Vorspiel und einem Akt die Geschehnisse des Buches Esther behandelt, ist zur Uraufführung in Gotha für die kommende Spielzeit angenommen worden. Des Komponisten „Missa poetica" und seine „Messe in D" (für gem. Chor, Orgel, Bläserchor, Pauke) wurden in München-Gladbach mit großem Erfolg aufgeführt.

— Die trefflichen Hauskonzerte mit zeitgenössischer Kammermusik, die Margarete Schweikert in Karlsruhe mit so großem Erfolg bei Musikfreunden und Presse veranstaltete (siehe unsern nächsten Karlsruher Bericht), können in ihrem bisherigen Sinne nur weitergeführt werden, wenn das Notenmaterial vollständig kostenlos zur Verfügung gestellt wird. Unter dieser Voraussetzung nimmt Margarete Schweikert (Karlsruhe i. B., Douglasstraße 7) Kammermusik für Klavier, für zwei und drei Streichinstrumente mit und ohne Klavier, auch in Kombination mit Blasinstrumenten (Streichquartett ausgeschlossen), gedruckt oder im Manuskript, entgegen, jedoch ohne jede Verbindlichkeit für die Aufführung.

— Kantor Bruno Leipold in Schmalkalden, der Komponist des Oratoriums „Jesus Nazarenus" hat soeben ein größeres kirchliches Chorwerk vollendet: „Bethanien" (Auferweckung des Lazarus), biblische Szene in 3 Teilen für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel (oder Orgel allein). Das volkstümlich angelegte, auch in einfachsten Verhältnissen aufführbare Werk bedeutet eine wertvolle Bereicherung unserer kirchenmusikalischen Literatur.

— Prof. Otto Lohse wird die Operndirektion des städtischen Theaters in Leipzig niederlegen, um sich ganz dem Gastdirigieren zu widmen.

— Heinrich Laber brachte am Stadttheater in Plauen in völliger Neueinstudierung „Die Walküre" heraus. In Leipzig dirigierte er zwei Philharmonische Konzerte und wurde zu einem dritten eingeladen. In Frankfurt leitet er das große Meßkonzert des Symphonieorchesters, am Landestheater in Koburg fand unter Labers Leitung „Fidelio" statt mit derartigem Erfolge, daß er von der Intendanz eingeladen wurde bei den Maifestspielen „Lohengrin" zu dirigieren.

— Das Leipziger Gewandhaus-Quartett hat unter Leitung Wilhelm Furtwänglers im April eine Konzertreise nach der Schweiz unternommen.

— Edwin Fischer hat als einer der ersten Pianisten nach dem Krieg in London konzertiert und außerordentlichen Beifall gefunden.

— Der erste Solocellist des städtischen Orchesters, Hermann Busch, wurde in Anerkennung seiner künstlerischen Verdienste um das Musikleben der Stadt Bochum zum städtischen Konzertmeister ernannt.

— Die Elberfelder Konzertgesellschaft veranstaltete im vergangenen Konzertjahr unter Leitung von Hermann v. Schmeidel unter Mitwirkung der Vereinigten städtischen Orchester Barmen-Elberfeld, des Elberfelder Gesangvereins und des Elberfelder Lehrergesangvereins folgende Uraufführungen: Grabner: Weihnachtsoratorium und Herwig: Von der Einsamkeit. Zum ersten Male in Deutschland wurden aufgeführt: Kornauth: Elegie und Ballade, sowie Schoeck: Orchesterlieder. Ferner wurden zum ersten Male in Elberfeld aufgeführt: Händel: Samson; Schubert: Deutsche Messe; Pfitzner: Kantate Von deutscher Seele; Bruckner: II. und IX. Symphonie, Mahler: VI. Symphonie, Reger: Romantische Suite und Männerchöre Op. 83; Hugo Wolf: Dem Vaterland, Schreker: Vorspiel zu einem Drama; Graener: Musik am Abend und Variationen über ein russisches Volkslied.

— Für die bedeutende (im besetzten Gebiet besonders bedeutungsvolle) Wirksamkeit, die Hans Gelbke seit nunmehr 25 Jahren in M.-Gladbach als Leiter des Musiklebens im weitesten Sinne des Wortes ausgeübt hat, ehrte die Stadtverwaltung ihn durch die Verleihung des Titels „Generalmusikdirektor". Eine weitere Ehrung bedeutete die ungemein flüssige und erhebende Aufführung der Pfitznerschen Kantate „Von deutscher Seele", die er sich zu seinem Festkonzerte gewählt hatte und mit der er einen vollen Erfolg errang. Seine kongenialen Helfer waren nebst Cäcilia-Chor und Orchester die Düsseldorfer Solisten: Annemarie Lenzberg (Sopran) Charlotte Rudolf (Alt), August Richter (Tenor) und Kammersänger Stephani (Baß). — Gelbke hat seit seinem 23. Lebensjahre die musikalischen Geschicke des „rheinischen Manchesters" mit großer Sorgfalt und Hingabe geleitet; er hat das städtische Orchester mitbegründet, hat dieses wie den Gesangverein Cäcilia von Erfolgen zu Erfolgen geführt und auch als Leiter des von ihm mitgeschaffenen Konservatoriums viel Verantwortung, doch auch viel Anerkennung gefunden.

— Bruno Heydrich, der Direktor des Halleschen Konservatoriums, konnte am 13. Februar seinen 60. Geburtstag feiern. Heydrich wirkte früher als ausgezeichneter Heldentenor in Weimar, Magdeburg, Stettin, Aachen, Köln, Braunschweig; gastierte in vielen Städten und sang u. a. auch in Mainz den ersten „Armen Heinrich". Als Komponist ist Heydrich mit einer Oper „Amen" (Köln), mit Instrumentalwerken, Liedern und Chorwerken hervorgetreten. Seit 1899 lebt er in Halle a. S., wo er als Pädagoge ebenso große Anerkennung findet, wie als Komponist und Dirigent.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— August Göllerich, der bekannte Schriftsteller, ein Schüler Liszts und Anton Bruckners, ist in seinem Geburtsort Linz im Alter von 63 Jahren gestorben. Göllerich war von Bruckner als Biograph ausersehen. Er verfaßte eine Liszt-Biographie (1887 bei Reclam), ein Bändchen „Beethoven" (1904), ein Lebensbild Liszts mit Verzeichnis sämtlicher Werke (1908), sowie Einführungen in Liszts „Graner Messe", Wagners „Nibelungen" und anderes.

— Prof. Franz Schörg, der ausgezeichnete Geiger und Führer des nach ihm benannten Streichquartetts, ist in Würzburg gestorben. Schörg war auch Lehrer für Violinspiel am Würzburger Staatlichen Konservatorium für Musik.

— Der bekannte Orgelbaumeister Ernst Röver ist im Alter von 65 Jahren in Hausneindorf gestorben. Er wirkte als Bahnbrecher für die pneumatische Orgeltraktur.

— Der Komponist Ernst Reiterer ist in Wien im Alter von 72 Jahren gestorben. Sein bekanntestes Werk ist die Operette „Frühlingsluft".

— Musikdirektor Günther Coblenz, der Gründer und Leiter des Leipziger Tonkünstlerorchesters, ist gestorben.

— Dora v. Lumbe, geb. Gräfin v. Pejacsevich, die sich mit Kompositionen bekanntgemacht hat, ist am 5. März in München gestorben.

— Der bekannte Klavierpädagoge am Hochschen Konservatorium zu Frankfurt a. M. Ernst Engesser ist am 1. März im 71. Lebensjahre verstorben.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— „Hannesle und Sannele", heitere Oper in zwei Akten von Karl Bleyle, gelangte am 19. April an der Stuttgarter Staatsoper unter Leitung von Generalmusikdirektor Leonhardt und Oberregisseur Erhardt zur Uraufführung. Das Buch hat der Komponist nach Otto Ludwigs Novelle „Vom Regen in die Traufe" verfaßt.

— In Altona kam „Sunte Marie tou'm Schare", Singspiel von Siegfried Scheffler, zur Uraufführung, in Troppau die Oper „Leon" von Theo Schablaß, Text nach Grillparzers „Weh' dem, der lügt".

— „Der Mann im Mond", komische Oper von Jan Brandts-Buys, kam nach Dresden und Rostock nun auch am Stadttheater in Mainz in glänzender Inszenierung mit durchschlagendem Erfolg zur Erstaufführung, der sich bei der Wiederholung fast noch steigerte.

Konzertwerke.

— Otto Klemperers große „Messe in C" ist am 19. März im Gürzenich in Köln unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung gelangt. Weitere Aufführungen fanden statt in Wiesbaden am 26. März (unter Schuricht) und am 20. und 21. April in Barmen durch die Barmer Konzertgesellschaft unter Leitung des Komponisten. (Das Werk ist im Verlage B. Schott's Söhne, Mainz, erschienen.)

— Von dem Weimarer Kapellmeister Gustav Lewin kam in Leipzig unter der Leitung des Komponisten eine Symphonie in a moll zur Uraufführung.

— Fritz Müller-Rehrmanns Streichquartett Op. 11, das bei dem Wettbewerb des Salzburger Kammermusikvereins mit dem ersten Preis ausgezeichnet worden war, hat im Salzburger Mozarteum unter Anwesenheit des Komponisten seine erfolgreiche Uraufführung erfahren.

— In einem Konzert der Staatlichen Musikschule zu Weimar gelangten durch die Bläservereinigung der Weimarischen Staatskapelle und Prof. Bruno Hinze-Reinhold zwei interessante neuzeitliche Werke zur erfolgreichen Erstaufführung, nämlich ein Quintett B dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Walter Gieseking sowie das Sextett (Originalvariationen) Op. 45 für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Theodor Blumer.

— Bei dem III. Konzert („Frühling und Vaterland") des Kieler Lehrergesangvereins (Leitung Musikdirektor Johannsen) erzielte eine Uraufführung „Deutscher Frühlingsglaube" für Männerchor und Baritonsolo, Text und Komposition von Walter Meyer-Giesow (Kiel) bei Publikum und Kritik einen starken Erfolg.

— Im Dresdener Tonkünstlerverein kam eine Sonate für Violine und Klavier von Kurt Roth zur eindrucksvollen Uraufführung aus dem Manuskript.

Vermischte Nachrichten

— Die N. M.-Ztg. brachte im vorigen Heft einen Bericht über „Die Not im Hause Wahnfried". Heute können wir folgenden Entschluß der Bayerischen Staatstheater mitteilen: Die Bayerischen Staatstheater in München werden von den Einnahmen der Aufführungen von Werken Richard Wagners trotz Ablauf der Schutzfrist einen Anteil an Frau Cosima Wagner überweisen, um in einer Form, wie sie die Zeitumstände notwendig machen, das Andenken an den Meister in seiner Witwe zu ehren. Es ist zu hoffen, daß diesem Vorgange der Bayerischen Staatstheater andere deutsche Bühnen folgen werden.

— Ein im Archiv der Wiener Musikakademie aufgefundenes Jugendwerk Schuberts, ein Menuett und Finale für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte, das Schubert im Alter von 16 Jahren geschrieben hat, kam in einem Konzert der Bläservereinigung der Wiener Staatsoper mit Erfolg zur Uraufführung.

— Das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Königsberg i. Pr. veröffentlicht unter Leitung des Privatdozenten Dr. Müller-Blattau eine bemerkenswerte Schriftenreihe unter dem Titel: Königsberger Studien zur Musikwissenschaft (verlegt durch das musikwissenschaftliche Seminar in Königsberg in Preußen. Auslieferung durch die Musikalienhandlung K. Jüterbock, daselbst).

— Auf Grund freundschaftlicher Uebereinkunft hat Herr Regierungsrat a. D. R. Chrzescinski sein Vertragsverhältnis zu der Firma N. Simrock G. m. b. H. gelöst und ist am 1. April d. J. aus der Geschäftsführung ausgeschieden.

— In der am 28. Februar stattgehabten Versammlung des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter, Gruppe Ost- und Westpreußen, Memelland, an deren Spitze Generalmusikdirektor Dr. Kunwald steht, wurde infolge der Notlage der Dirigenten beschlossen, die Chorvereine zu bitten, das Jahresgehalt ihrer Dirigenten auf ein Achtel der zehnten Besoldungsstufe eines hauptamtlich angestellten Obermusiklehrers festzusetzen. Die Tätigkeit eines Chorleiters wurde dabei auf ungefähr 120 Jahresstunden an Proben, Konzerten und privaten Vorbereitungen zu diesen festgelegt, während das Jahrespensum eines Obermusiklehrers etwa 960 Gesangsstunden beträgt.

Schluß des Blattes am 12. April. Ausgabe dieses Heftes am 3. Mai, des nächsten Heftes am 1. Juni.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923·Heft 15

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich (freibleibend): in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn Mk. 3000.—, nach der Schweiz 3 Franken, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung entsprechend dem Schweizer Frankenpreis. Einzelheft Mk. 1100.—, nach dem Ausland besonderer Preis. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und durch die Postämter im Inland. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich Mk. 3200.—, nach Ungarn Mk. 3400.—, nach der Schweiz 3 Franken 15 Cts. einschl. Versandgebühr vierteljährlich, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung. Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Beethoven und Kassel.

Auf Beethoven-Spuren II.

Von Dr. Max Unger (Leipzig).

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei im voraus betont: Diese für das Kasseler Tonkünstlerfest geschriebene Studie soll nicht alle Einzelheiten, die über Beethovens Beziehungen zu Kassel bekannt geworden sind, zusammentragen; denn das würde einmal den Raum, der mir dafür zur Verfügung steht, weit überschreiten, und dann bedeutete eine solche Arbeit nicht viel mehr als eine Wiederholung dessen, was Thayer im dritten Bande seines großen Beethoven-Werkes schon längst mit Fleiß zusammengetragen hat. Zudem ist erst neuerdings eine kleine Sonderarbeit veröffentlicht worden, die das Wichtigste über das Thema — freilich notgedrungen auch in abkürzender Weise — zusammenfaßt, kritisch beleuchtet und mancherlei neues Material dazu bietet; sie betitelt sich: „Beethovens Beziehungen zu Kassel und zu G. Chr. Grosheim in Kassel, ein Beitrag zur Beethoven-Forschung“ von Georg Heinrichs und ist 1920 im Kommissionsverlag von F. Settnicks Nachf. (W. Klüppel) in Homberg (Bezirk Kassel) erschienen. Es sei hier nachdrücklich auf die hübsche Arbeit als Ergänzung zur vorliegenden Studie hingewiesen.

Was diese Zeilen anstreben, ist kurz gesagt: dem Leser die Geschichte von Beethovens Berufung nach Kassel und deren Ablehnung sowie seine Beziehungen zu dem Musiker und Musikschriftsteller Dr. Grosheim in kurzer, die Hauptpunkte zusammenfassender Skizze in Erinnerung zu bringen; dabei soll auf weniger bekannte und ganz unbekannte Ueberlieferungen und Dokumente ein besonderes Gewicht gelegt werden; in dieser Hinsicht sei in erster Linie auf das dritte Kapitel verwiesen, das an je einem halbvergessenen und neuen Beethoven-Briefe den Nachweis erbringt, daß Beethoven noch wenige Jahre vor seinem Tode mit Kassel Verbindungen suchte.

* * *



Robert Laugs
Dirigent des Tonkünstlerfestes in Kassel.
Phot. Schäfer, Wiesbaden.

Beethovens Berufung nach Kassel.

Als die Franzosen im Jahre 1806 bis Halle vordrangen, entfloh mit vielen anderen auch ein damals berühmter Mann aus der Stadt oder vielmehr aus dem nahen Giebichenstein: Johann Friedrich Reichardt, der ehemalige Hofkapellmeister Friedrichs II. und Friedrich Wilhelms II., Schriftsteller, Tonsetzer und — Salineninspektor von Giebichenstein. Dem trotz aller freiheitlichen Gesinnung leidenschaftlichen deutschen Manne wurde der Boden unter den Füßen heiß, da er wenige Jahre vorher eine napoleonfeindliche Schrift herausgegeben hatte. Er hielt sich ein Jahr lang im Nordosten Deutschlands — Danzig, Königsberg und Memel — auf. Als aber der neue König von Westphalen, Napoleons frivoler jüngster Bruder Jérôme, nach dem Frieden von Tilsit den Befehl erließ, die Güter entflohener Untertanen einzuziehen, mußte auch Reichardt wieder zurückkehren. Seine Stelle als Salineninspektor war jedoch inzwischen aufgehoben worden; daher blieb ihm nichts anderes übrig, als bei dem Bruder des verhaßten Korsaren die sich ihm bietende Hofkapellmeisterstelle in Kassel zu übernehmen. Reichardts eingeschworener Feind, Dr. G. C. Grosheim, von dem wir noch Näheres hören werden, kleidet dieses Spiel des Schicksals in seinem „Chronologischen Verzeichnis vorzüglicher Beförderer und Meister der Tonkunst“ (Mainz, 1831) mit aller denkbaren Sachlichkeit in die treffenden Worte: „Sein Schicksal trieb den deutschen Mann mächtig umher, und brachte ihn selbst so weit, daß er, der des großen Friedrichs Liebling gewesen, eine Stelle am Hofe des Königs von Westphalen anzunehmen sich gezwungen sah.“ Seines Bleibens war aber in Kassel nicht lange: eine ganze Kette von Ursachen — Reibungen mit dem Hofe, Mißfallen der ernsten musikalischen Richtung Reichardts und sonstige Aergernisse, an denen er zum Teil vielleicht auch selbst mit schuld hatte — bot Veranlassung, ihm einen Urlaub zu einer Reise nach Wien und Prag zu gewähren, um angeblich Gesangskräfte für die italienische Oper in Kassel zu verpflichten, tatsächlich aber, um sich seiner auf gute Art zu entledigen. Als er seinen kurzen Urlaub überschritt — vielleicht war es Absicht —, wurde Reichardt kurzerhand entlassen. Daß man in Kassel von vornherein die Absicht hatte, ihn abzutun, geht aus der Verbindung hervor, die man schon vor seiner Abreise nach Wien, offenbar im Frühherbst 1808, mit Beethoven gesucht hatte.

Wer den Wiener Tonmeister ausgerechnet einem Jérôme Bonaparte — ein ähnliches Spiel des Schicksals wie mit Reichardt — vorgeschlagen hatte, ist noch nicht bekannt geworden. Heinrichs möchte a. a. O. den genannten Grosheim vermuten. Ich kann daran noch nicht recht glauben. Sicher würde der an einer Stelle seiner verschiedenen Schriften eine Andeutung darüber gemacht haben. In seinem schon genannten „Chronologischen Verzeichnis“ berichtet er nur, der Meister habe sich endlich genötigt gesehen, „einen Ruf als Kapellmeister am Hofe des Königs von Westphalen anzunehmen. Die den König

umgebenden Herrn von der Seine, durch die Deutschen in Beethovens Kunst eingeweiht, schämten sich keineswegs laut zu bekennen, daß, wenn man in Paris von des großen Komponisten Werken und ihrer Trefflichkeit rede, man es wage, für einen Barbaren gehalten zu werden. . . ." Aehnliches kann man auch in dem Buche „Fragmente aus der Geschichte der Musik" (Mainz, 1832) S. 154 Anm. finden.

Große Augen hat der Tonmeister aber sicherlich gemacht, als er in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" vom 22. März 1809 über sich lesen mußte: „. . . Vor kurzem erhielt er nun vom westphälischen Hofe durch Hrn. Kapellmeister Reichardt, welcher sich jetzt in Wien aufhält, einen vorteilhaften Ruf, und glaubte ihm folgen zu müssen. . . ." Sofort drängte Beethoven in seinem nächsten Briefe vom 5. April d. J. an Breitkopf & Härtel, den Verlag der Zeitung, auf Berichtigung der Stelle; es heißt da u. a: „. . . Dieser Antrag wurde mir gemacht, noch ehe Reichardt in Wien war und er wunderte sich selbst darüber, wie er sagte, daß ihm von alle dem nichts zu Ohren gekommen sej — R. gab sich alle Mühe mir abzureden, nicht dahin zu gehen . . ." und: „Es braucht eben keiner pomphaften Widerrufung, doch muß die Wahrheit an den Tag kommen."

Die Erwiderung kam:

„In der Nachricht, Beethovens fortwährenden Aufenthalt in Wien betreffend (Nr. 25 d. Z.) ist die Stelle zu berichtigen, daß diesem Künstler der Ruf nach Kassel durch Hrn. Reichardt zugekommen sey; Beethoven erhielt denselben durch den Königl. westphäl. obersten Kammerherrn, Hrn. Grafen Truchseß-Waldburg, und zwar zum Amte eines ersten Kapellmeisters. Daß Hr. Reichardt nicht mehr in Königl. westphäl. Diensten sey, berichten wenigstens mehrere öffentliche Blätter, und unwidersprochen."

Daß der Meister ursprünglich die ernste Absicht hatte, dem Rufe Folge zu leisten, daß er sich also — nach Art des beliebten modernen Tricks — nicht nach Kassel beworben hatte, um seine Stellung in Wien zu heben, ist sicher. Er hatte Wien eben gründlich satt: Es war noch kein Jahr her, daß dort seine Bewerbung um eine Anstellung als Hoftheaterkomponist unter den Tisch gefallen oder abschlägig beschieden worden war, Versprechungen für Ueberlassung eines der verschiedenen Theatergebäude waren uneingelöst geblieben, und als er wirklich wieder einmal das Theater an der Wien für jene denkwürdige Akademie vom 22. Dezember 1808, die die Uraufführungen der fünften und sechsten Symphonie brachte, genehmigt bekam, noch dazu als Gegenleistung für seine Mitwirkung in verschiedenen Wohltätigkeitskonzerten als Komponist, Dirigent und Spieler, da hatte er mit so großen Widerwärtigkeiten zu kämpfen, daß z. B. Reichardt an seine Frau schreiben konnte: „Der arme Beethoven, der an diesem seinem Concert den ersten und einzigen baaren Gewinn hatte, den er im ganzen Jahre erhalten konnte, hatte bei der Veranstaltung und Ausführung manchen großen Widerstand und nur schwache Unterstützung gefunden. Sänger und Orchester waren aus sehr heterogenen Theilen zusammengesetzt, und es war nicht einmal von allen auszuführenden Stücken, die alle voll der größten Schwierigkeiten waren, eine ganz vollständige Probe zu veranstalten möglich geworden. . . ."

Beethoven sagte dem Westphälischen Hofe also zu; wie er an Breitkopf & Härtel unterm 7. Januar 1809 schrieb, am gleichen Tage: „Endlich bin ich von den Ränken und Kabalen und Niederträchtigkeiten aller Art gezwungen, das noch einzige deutsche Vaterland zu verlassen; auf einen Antrag seiner Königlichen Majestät von Westphalen gehe ich als Kapellmeister mit einem jährlichen Gehalt von 600 Dukaten in Gold dahin ab — ich habe eben heute meine Zusicherung, daß ich komme, auf der Post abgeschickt und erwarte nur noch mein Dekret, um hernach meine Anstalten zur Reise, welche über Leipzig gehen soll, zu treffen . . . ."

Welche künstlerischen Pflichten dem Tonmeister in Kassel zufallen sollten, geht aus einem Absatze der Bedingungen hervor, unter denen er sich bereit erklärte, in Wien zu bleiben. Dieses Schriftstück wurde von befreundeter Seite, offenbar erst nachdem er bereits für Kassel zugesagt hatte, veranlaßt und unter Beethovens Mitwirkung von seinem Freunde, dem Freiherrn Ignaz von Gleichenstein, ausgearbeitet. Die Stelle lautet: „Der König von Westphalen hat dem Beethoven einen Gehalt von 600 Dukaten in Gold lebenslänglich, 150 Dukaten Reisegeld gegen die einzige Verbindlichkeit angetragen, bisweilen vor ihm zu spielen und seine Kammerkonzerte zu leiten, welches indessen nicht oft und jedesmal nur kurz zu geschehen hat." Demnach sollte Beethoven eine Art Ausnahmestellung erhalten und von dem anstrengenden Operndienst im deutschen und französischen Theater, den Reichardt außerdem versehen hatte, befreit bleiben. Wahrscheinlich sollten die Pflichten so verteilt werden: Beethoven sollte mit dem Titel eines ersten Kapellmeisters die Leitung der Hofkonzerte zufallen; der Konzertmeister Uber sollte wohl die deutsche Oper (was tatsächlich schon seit 1. Januar 1809 der Fall war), der Musikdirektor Legaye die französische dirigieren.

Nach Beethovens Zusage für Kassel machte man sich ernstliche Bedenken darüber, wie man ihn in Wien zu halten vermöchte. Vor allem setzte der Erzherzog Rudolph, Beethovens junger Schüler und Gönner, alle Hebel in Bewegung. Die schriftlich niedergelegten Bedingungen des Tondichters waren im wesentlichen: 1. Aussetzung eines Jahresgehaltes von 4000 fl.; 2. die Freiheit, Konzertreisen zu unternehmen; 3. die Aussicht, einst in wirkliche kaiserliche Dienste zu kommen und durch das in dieser Stellung zu erwartende Gehalt einst in den Stand zu kommen, auf den obige ganz oder zum Teil Verzicht leisten zu können; einstweilen würde schon der Titel eines kaiserlichen Kapellmeisters ihn sehr glücklich machen, könnte ihm dieser erwirkt werden, so wäre ihm der hiesige Aufenthalt noch viel werter. . . . 4. die Versicherung der Hoftheaterdirektion, jährlich den Palmsonntag im Theater an der Wien für eine Akademie zu bekommen, wofür er jährlich eine Armen-Akademie leiten oder dazu ein neues Werk liefern werde.

Daraufhin kam jener bekannte Vertrag zustande, wonach sich der Erzherzog Rudolph, der Fürst Franz Joseph Lobkowitz und der Fürst Ferdinand Kinsky verpflichteten, Beethoven das verlangte Jahresgehalt (1500, 700 und 1800 fl.) aus ihrer eigenen Kasse so lange zu gewähren, bis er „zu einer Anstellung gelangt, die ihm ein Aequivalent für obenbenannte Summe gibt. Sollte diese Anstellung unterbleiben, und Herr Ludwig van Beethoven durch einen unglücklichen Zufall, oder Alter verhindert sein, seine Kunst auszuüben, so bewilligen ihm die Herren Theilnehmer diesen Gehalt auf Lebenslänge . . ." Dafür mußte sich der Tonmeister seinerseits verpflichten, seinen Wohnsitz dauernd in Oesterreich zu behalten, es gegebenenfalls nur zu Kunstzwecken auf Fristen hinaus zu verlassen. Daß der Fürst Lobkowitz ihm schon seit Jahren ein Gehalt von 600 fl. zahlte, sei nebenbei vermerkt.

Das Schriftstück war vom 1. März 1809 datiert, aber schon in ihrer Nummer vom gleichen Tage weiß die Leipziger Allg. Mus. Zeitung zu berichten: Daß Beethoven hier bleibt und nicht nach Kassel geht, ist jetzt bestimmt . . . ." Augenscheinlich nahmen die Wiener doch starken Anteil daran.

Daß Beethoven mancherlei Widerwärtigkeiten, die ihm aus der Unterzeichnung des Vertrages erwuchsen, nicht erspart blieben, daran konnte ich die Leser der N. M.-Ztg. schon in meinem ersten Aufsatze dieser Reihe erinnern. Ob Kassel für ihn der rechte Ort gewesen wäre? Darüber dann noch einige Worte.

In der Schrift von G. Heinrichs, worauf wir uns schon ein paarmal bezogen haben, wird die Ansicht vertreten, Beethoven habe nach seinen Abmachungen mit den drei Fürsten noch nicht sofort eine endgültige Absage an den westphälischen Hof geschickt, weil die Stelle, die Beethoven zugedacht war, erst Ende 1809 besetzt worden sei und weil die Aufzeichnungen des Barons de Trémont, der Beethoven bei der Besetzung Wiens im Mai 1809 kennen lernte, für eine Hinhaltung des Kasseler Hofes sprächen. Ich vermag mich dieser Meinung nicht anzuschließen: Jener Baron gilt nämlich mit Recht als unzuverlässiger Erzähler, und er beweist das gerade auch durch die Stelle, die sich auf unsere Frage bezieht: „Als Napoleon sich zum zweitenmal Wiens bemächtigte, machte sein Bruder Jérôme, damals König von Westphalen, Beethoven den Vorschlag, bei

ihm Kapellmeister mit 7000 Fr. Gehalt zu werden. Da ich damals in Wien war, fragte der Meister mich im Vertrauen um Rat. Ich riet ihm, glaube ich, das Anerbieten nicht anzunehmen, nicht etwa, weil ich den Sturz dieses Königreiches vorhergesehen hätte, sondern weil Beethoven nicht sechs Monate am Hofe Jérômes geblieben wäre." Da sich hier der Erzähler schon in den ersten Worten irrt — der Ruf von Kassel erging, wie ausgeführt, nicht erste Mitte Mai 1809, sondern schon im Frühherbst 1808 —, so werden wir besser tun, auf diese Worte wenig Gewicht zu legen, um so weniger, als der Baron sie an einer Stelle selbst noch mit einem „glaube ich" abgedämpft hat. Das Ganze wird vielleicht darauf hinauslaufen, daß Beethoven ihn um Auskunft gefragt hat, ob er recht getan habe, abzulehnen. Die schlimme Lage, in die der Krieg Oesterreich gebracht hatte, hat ihm gewiß schon damals zu denken gegeben; wie bereits in meinem ersten Aufsatz erwähnt, machte sich Beethoven sehr oft die heftigsten Vorwürfe, dort geblieben zu sein. Noch weniger hat es auf sich, daß die ihm zugedachte Stelle, wie Heinrichs meint, erst Ende 1809 besetzt wurde. Das stimmt in diesem Sinne doch nicht ganz; denn Blangini, der damit gemeint ist, hatte alle Pflichten Reichardts wieder zu übernehmen — mit Ausnahme der deutschen Oper, die inzwischen aufgelöst worden war. Es wird wohl so gewesen sein, daß man sich in Kassel nach Beethovens Absage im März gleich anderweitig umsah und daß Blangini, der seit 1806 bei Napoleons Schwester, der Prinzessin Borghese in Paris, in Diensten stand, nicht sofort abkömmlich war; hatten sich ja doch selbst die Verhandlungen mit Beethoven fast ein halbes Jahr lang hingezogen.

Seit dem Antrage, den der Meister an den westphälischen Hof erhielt, geht die Allg. Mus. Ztg. auf das Kasseler Musikleben zum ersten Male näher ein. Seit dem Jahre 1801 war überhaupt nichts Wesentliches mehr darüber erschienen. Nun kam schon in der Nummer vom 1. Febr. 1809 eine Gesamtaufstellung der Königl. Kapellmusik (noch mit Reichardt an der Spitze); in der folgenden erschienen ganze Reihen Briefe über die Kasseler Musikpflege. Es wäre ein merkwürdiger Zufall, wenn das ohne innere Beziehung zu Beethovens Rufe, der sicher die Aufmerksamkeit der weitesten musikalischen Kreise dorthin lenkte, geschehen wäre.

Kein Beethoven-Kenner zweifelt daran, daß dem Meister die Annahme der ihm angebotenen Stelle nur Unsegen gebracht hätte. Und das sicher in doppelter Beziehung: in rein persönlicher wie in künstlerischer. Gewiß hätte der Mensch Beethoven, der weder Hofmann noch Napoleon-Freund war, dem aller leichtfertiger Lebenswandel ein Greuel war, seine Zunge an Jérômes Hofe noch weniger als Reichardt zu zügeln vermocht, und der Dirigent hätte sich, von der Tatsache noch ganz abgesehen, daß sein Gehör immer schlechter wurde, im nördlichen Deutschland gewiß noch weniger Freunde verschafft als in Wien, wo er, obgleich seine Stellung als Tondichter schon so stark gefestigt war, erst Ende 1807 einmal mit den Orchestermusikern heftig zusammengeraten war; denn von einer besonderen äußerlichen Dirigierbegabung, die mancher mittelmäßige Musikant bekundet, hatte der unsterbliche Meister, nach den meisten Berichten zu urteilen, nichts an sich. So hatte er doch mit Wien trotz allem immer noch das bessere Los gezogen.

* * *

Beethoven und Dr. G. Chr. Grosheim.

Der zweite Teil von Heinrichs' Abhandlung, der Beethovens Beziehungen zu Georg Christoph Grosheim mit neuem Material darlegt und fast endgültig klärt, ist das Dankenswerteste des ganzen Schriftchens. Ich muß die folgenden Ausführungen wieder als Ergänzungen dazu betrachten, kann aber von der Darstellung des Wesentlichen nicht absehen und möchte vorher den Mann, der außerhalb der Beethoven-Forschung so gut wie vergessen ist, wenigstens in ein paar Zeilen vorstellen und charakterisieren. Ich beziehe mich dabei hauptsächlich auf G. Schillings Universallexikon der Tonkunst (Stuttgart, 1836), und zwar deshalb, weil Grosheim dafür viele Artikel geliefert hat und Schilling selbst in seinem Beitrag über den Kasseler Musiker die Unterlagen sicher von diesem selbst erhalten hat.

Grosheim, geboren 1. Juli 1764, entstammte einer kinderreichen Kapellmusikerfamilie. In den Kinderjahren schon mußte er durch Notenabschreiben mithelfen, Geld zu verdienen. Ein väterlicher Freund unterrichtete ihn sechs Jahre lang im Klavierspiel und Generalbaß, wofür er ihn beim Organistendienste vertreten mußte. Mit 18 Jahren wurde er Bratschist in der Kapelle des Landgrafen Friedrich II. zu Kassel und erhielt zwei Jahre später die Musiklehrerstelle am dortigen Schullehrerseminar. Nach dem Tode des Landgrafen wurde die Kapelle aufgelöst, und Grosheim mußte sich ausschließlich auf Unterricht beschränken. Als der Kurfürst Friedrich Wilhelm I. im Jahre 1800 ein eigenes Theater errichtete, wurde ihm die Musikdirektorstelle übertragen; nach anderthalb Jahr schon wurde auch dieses Theater wieder aufgelöst. Zu Jérômes Zeiten wurde er Hofmusiklehrer der Königin von Westphalen, eine Stellung, die er auch bei der zurückgekehrten Kurfürstin von Hessen-Kassel behielt, bis deren Kinder dem Unterrichte entwachsen waren. Darauf erteilte er weiter Privatunterricht in der Musik, schrieb Aufsätze für die „Elegante Welt", den „Freimüthigen", die „Caecilia" (Mainz) und das genannte „Universallexikon" (schon früher war unter seiner Leitung eine musikalische Zeitschrift „Euterpe" erschienen) sowie eine Reihe leicht wiegender Bücher musikgeschichtlichen und -ästhetischen Inhaltes; außerdem mancherlei musikalische Werke, darunter eine Anzahl Opern, deren einzige französische, „Les Esclaves d'Algier", zum Geburtstage Jérômes im Jahre 1808 aufgeführt wurde. 1819 wurde Grosheim mit dem Ehrendoktor der Universität Marburg ausgezeichnet. Schilling kennzeichnet seine Schriften ungefähr richtig mit den Worten, daß sie sich mehr in einem bewundernden Anschauen der Schönheit, als in der Ergründung der Ursachen dieser Schönheit verlören. Die Kenntnis der Werke Rousseaus, die ihm in jungen Jahren ward, gab seinen Anschauungen — wie vielen seiner Zeitgenossen — eine bestimmte Richtung; in seinen „Fragmenten" läßt er mit dessen Auftreten sogar eine ganz neue Periode der Musikgeschichte beginnen. Rein geschichtlich ist Grosheim ebenso oberflächlich, wie er als Aesthetiker ein Wortmacher ist. Vielfach hat aber der Vortrag Schwung und Würde, wie z. B. in folgenden Worten, die in den Fragmenten unter anderem über Beethoven stehen: „. . . . das ernste Vaterland, mit den Vorboten des neuen Meisters schon dem Erkenntniß des wahrhaft Großen näher getreten, verstand den schwer zu Ergründenden bald, und täglich sehen wir die Zahl derer sich vermehren, die ihm huldigen. Ein größerer und schönerer Dank konnte dem deutschen Meister nicht dafür werden, daß er sich dem Vaterlande allein geweihet hat. Beethoven spricht seine Deutschheit mit so viel Macht aus, daß der Italiener ihn nicht zu verstehen vermag, und Frankreich ihn einen Barbaren nennt. . . ."

Noch sei kurz auf den Artikel Grosheims über den von ihm bestgehaßten Johann Friedrich Reichardt in Schillings Universallexikon verwiesen; man kann daraus selbst die ungefähren Gründe für den Groll des einen gegen den andern zwischen den Zeilen herauslesen. — Grosheim starb hochbetagt im Jahre 1847.

Der kleinen Schrift von Heinrichs verdanken wir vor allem die Feststellung, daß die brieflichen Beziehungen Beethovens zu Grosheim, nicht wie man bisher meinte, bis ins Jahr 1811, sondern frühestens bis 1816 zurückreichen; daß die Verbindung aber, wie Heinrichs meint, schon 1819 wieder erloschen sei, kann ich aus einigen Zeilen eines noch unbekannten Briefes Beethovens vom Jahre 1823 als unrichtig nachweisen.

Aus dem einzigen erhaltenen Schriftstück dieses Briefwechsels, einem Schreiben Grosheims an Beethoven vom 10. November 1819, seien hier nur die wichtigsten Zeilen mitgeteilt. Nachdem Grosheim dem Meister mitgeteilt hat, daß er ihm als Dankesbeweis ein Werk widme, und ihm für die frohen Lebensstunden, die ihm Beethovens Muse bereitet, gedankt hat, fährt er fort:

„Ihr Brief, welchen ich zu seiner Zeit erhielt, sagte mir nebst vielem Guten auch leider! das Traurige, daß Sie nicht so wohlauf wären, wie es die Freunde der Tonkunst wünschen.

Ich hoffe, daß die Uebel, über welche Sie damals klagten, gehoben sind.

Sie schreiben mir, daß Sie an Seumes Grab sich unter die Zahl seiner Verehrer gestellt haben. Er verdiente Ihre Achtung. Er war ein großer Mensch. Er war ein glücklicher Mensch. Er durfte sein vitam impendere vero[1] laut aussprechen und ward — geliebt. Rousseau wurde über sein Motto gesteinigt.

Es ist mir immer noch ein nicht zu unterdrückender Wunsch, es möge Ihnen, Herr Kapellmeister! gefallen, Ihre Vermählung mit Seume (ich meine die fantaisie in Cis moll und die Beterin) der Welt mitzutheilen.

Unsere biedern Brüder rufen den Toten oft zurück: wie würde es uns insgesamt freuen, die Beterin mit Ihrer Musik und den unbegreiflichen Handschlag, den sich Beethoven und Seume im Geiste gaben, zu erhalten!..."

Aus diesem Schreiben erfährt man also, daß Beethoven dem Kasseler Musiker auf dessen Bitte, die Fantasie in Cis moll — also die Cis moll-Sonate — irgendwie mit Seumes Gedicht „Die Beterin" in Verbindung zu bringen, offenbar im zusagenden Sinne antwortete. Man hat bisher aus dem Hinweis auf den Besuch, den der Meister im Jahre 1811 mit Seumes Freunden — also Elise von der Recke, Tiedge und vielleicht auch Amalie Sebald — dem Grabe des Dichters in Teplitz abgestattet haben muß, schließen wollen, daß auch Beethovens Brief an Grosheim in jene Zeit gehöre. Daß dies nicht richtig sein kann, beweist die Entdeckung eines erst 1816 erschienenen Werkchens, die wir Heinrichs verdanken; es heißt: „Ueber Glückseligkeit und Ehre, ein Gedicht von J. G. Seume mit einer Vorrede von G. C. Grosheim". In dieser Vorrede Grosheims heißt es:

„Ich hatte eine Komposition zu Seumes Lied ‚Am Grabe eines Freundes' verfertigt. Er war damit zufrieden und sandte mir seine ‚Beterin'. Ob nun zwar der Gegenstand dieses Gedichtes den Charakter, welchen seine musikalische Begleitung annehmen soll, augenblicklich bestimmt, so schien mir seine innere Oekonomie doch so beschaffen, daß es einer Komposition im Ganzen bedürfe. Ich fühlte mich dazu viel zu schwach und befürchtete, bei der Länge des Gedichtes und seiner notwendig langsamen Bewegung, seinen Interpunktionen und Cäsuren monoton und daher langweilig zu werden. Indessen suchte ich rastlos unter Haydns, Mozarts und Beethovens Instrumentalwerken eine Komposition, die ich dem Gedichte, einem der rührendsten Gemälde kindlicher Liebe, anpassen möchte. Wie groß aber war nicht meine Freude, als ich in des letzteren Phantasie in Cis moll [dem Adagio der Sonate **quasi una Fantasia**, W. 27 II] eine vollendete Komposition zu Seumes ‚Beterin' fand.

Die Beterin kniet am Hochaltar; demnach ist die Scene ein Gegenstand der Kirchenmusik. Die harmonischen, in langsamen Formen sich bewegenden, mit dem Stücke selbst anhebenden Noten bilden ein vierstimmiges Kyrie, die Triolen geben die Begleitung. Die in verschiedenen Pausen eintretenden, am Ende des 5. Taktes anhebenden Noten bilden, indem sie späterhin aus den oberen Tönen der Harmonie einen Zuwachs erhalten, die Melodie zu dem Seumeschen Gedichte. Der Mann von Gefühl wird, wenn er nur einige metrische Kenntnisse hat, sogleich finden, daß die ersten Worte des Gedichtes ‚An des Hochaltars Stufen kniet Lina im Gebet' bis zum 9. Takte meisterhaft ausgesprochen sind, usw. — Am Schlusse des Adagios hat das Gedicht, unter fortdauerndem Kyrie, das Ende der 6. Stanze erreicht. Die beiden letzten fallen weg. Das kindliche Gebet um Genesung des Vaters ist vollendet, und Beethoven, um das sonderbare Ganze zu vollenden, gibt uns hier keine Töne mehr.

Beethoven hat das wohl nicht geahnt. Es würde mich aber freuen, wenn er, von der Sache selbst unterrichtet, sie seiner Aufmerksamkeit würdigte. Vielleicht erhalten wir dann das Werk aus seiner eigenen Hand."

Auf den Abdruck des Gedichtes selbst müssen wir hier leider verzichten; man findet es mehrfach neu gedruckt, z. B. bei Thayer Bd. II, 2. Aufl., S. 256, oder in „Beethovens Brevier" von L. Nohl (S. 98 f.) mit der Bemerkung: „Nach Beethovens eigener Abschrift im Besitz des Komponisten Joseph Dessauer in Wien". (Wenn dies stimmt, so sieht man daraus, welche Aufmerksamkeit der Meister dem Vorschlage Grosheims zuerst entgegenbrachte.)

Der Schluß der Vorrede Grosheims — der übrigens mit Seume eng befreundet war — zeigt, daß eine Verbindung zwischen ihm und Beethoven bis zum Erscheinen des Werkchens noch nicht bestand. Doch wird es dessen Verfasser gewiß bald nach Erscheinen an den Tonmeister geschickt haben. Da Beethoven seit Oktober 1816 über ein halbes Jahr krank, zum Teil bettlägerig war, schließt Heinrichs, indem er die Andeutungen auf Beethovens Uebel im Briefe Grosheims heranzieht, offenbar richtig, daß die günstige Antwort des Meisters ins Ende des Jahres 1816 oder in die erste Hälfte des folgenden Jahres zu setzen ist. Beethoven ließ Grosheim also schon aus Liebe zu Seumes Schaffen wohl hoffen, er werde die gewünschte Verbindung des Seumeschen Gedichtes und der cis moll-Sonate bewerkstelligen. (Offenbar war an eine solche Bearbeitung für Gesang und Klavier gedacht.) Aber wer die Wesensart des Meisters kennt, wird es nicht befremdlich finden, daß dieser den Gedanken, obgleich er sich im ersten Augenblicke dafür erwärmt haben mag, bald wieder fallen ließ. Nach Verlauf etwa zweier Jahre erinnerte Grosheim den Tondichter also mit Uebersendung eines Werkes von neuem an die in Aussicht gestellte Bearbeitung. Heinrichs meint nun wohl mit Recht, daß Beethoven dem Kasseler Musiker nicht wieder geantwortet hat. Daß er indes die Absicht hatte und daß er noch ein Schreiben von Grosheim erhielt, kann ich durch Beethovens eigenes geschriebenes Wort beweisen. Aus einem noch unbekannten Briefe an Ludwig Spohr in Kassel vom 27. Juli 1823 — also fast vier Jahre nach Grosheims Brief — geht hervor, daß der Sänger Franz Hauser[1], der damals in Kassel als Baßbariton wirkte, dem Tonmeister für eine Reise nach Wien Empfehlungen von Spohr und Dr. Grosheim überbrachte, und gegen den Schluß des Schreibens heißt es: „emphelen sie mich gefälligst dem Herr Profeß. G. C. Grosheim, dem ich eine Antwort schuldig bin nebst vielem danke, sagen sie ihm alles soll nächstens von mir eingebracht werden, der Hr: Profeß. möge mich nur nicht ungünstig dem scheine nach beurtheilen...." Wir dürfen aber doch wohl annehmen, daß es zu einer Antwort an Grosheim nicht mehr gekommen ist; Beethoven war damals so stark beschäftigt, daß er sich mit einer Nebensächlichkeit, die eine Antwort auf den Brief des Kasselers für ihn sein mußte, nicht abgeben konnte. Zu einer Bearbeitung der cis moll-Sonate wird er damals noch weniger Lust gehabt haben. Es wird also mit den mündlichen Empfehlungen durch Spohr und wohl auch Hauser sein Bewenden gehabt haben.

* * *

Beethoven und Ludwig Spohr.

Ende des Jahres 1812 war Ludwig Spohr auf Konzertreisen mit seiner Frau, der Harfenvirtuosin Dorette geb. Scheibler, zum ersten Male nach Wien gekommen. Sein erster Wunsch war, Beethoven kennen zu lernen. Er suchte ihn verschiedene Male auf, doch vergebens: er traf ihn nicht zu Hause an. Frühestens Ausgang Januar 1813 kamen sie zufällig miteinander in dem Speisehause zusammen, wohin Spohr mit seiner Frau alltäglich zu Mittag ging. „Ich hatte", berichtet Spohr in seiner Selbstbiographie, „nun schon Konzert gegeben [17. Dezember] und zweimal mein Oratorium aufgeführt [„Das jüngste Gericht", 21. u. 24. Januar]. Die Wiener Blätter hatten günstig darüber berichtet. Beethoven wußte daher von mir, als ich mich ihm vorstellte und begrüßte mich ungewöhnlich freundlich. Wir setzten uns zusammen an einen Tisch, und Beethoven wurde sehr gesprächig, was die Tischgesellschaft sehr wunderte, da er gewöhnlich düster und wortkarg vor sich hin-

[1] Wahlspruch Rousseaus.

[1] Geboren 1794 bei Prag, gestorben 1870 zu Freiburg i. B.; der bekannte Gründer des Münchener Konservatoriums.

starrte. Es war eine saure Arbeit, sich ihm verständlich zu machen, da man so laut schreien mußte, daß es im dritten Zimmer gehört werden konnte. Beethoven kam nun öfter in dieses Speisehaus und besuchte mich in meiner Wohnung. So wurden wir bald gute Bekannte. Beethoven war ein wenig derb, um nicht zu sagen roh; doch blickte ein ehrliches Auge unter den buschigen Augenbrauen hervor ...."

Spohr fand als Spieler und Tonsetzer so freudige Aufnahme in Wien, daß ihm vom Grafen Palffy, dem Besitzer des Theaters an der Wien, die Kapellmeisterstelle an dieser Bühne angetragen wurde; er ließ sich halten und hatte in den drei Jahren seines Wirkens an dieser Stätte häufig Gelegenheit, mit Beethoven zusammenzukommen. Bei der denkwürdigen „Akademie" vom 8. Dezember 1813, wobei des Meisters achte Symphonie und „Die Schlacht bei Vittoria" (das heute vergessene symphonische Tongemälde) zur Uraufführung gelangten, und bei der Wiederholung am 12. Dezember wirkte Spohr neben über 100 anderen ersten Künstlern — darunter Meyerbeer, Salieri, Moscheles und Hummel — im Orchester mit; desgleichen bei verschiedenen Konzerten Beethovens in der Zeit des Wiener Kongresses. Dem Kunstbruder schrieb der größere Meister am 3. März 1815 einen Kanon über die Worte: „Kurz ist der Schmerz, ewig ist die Freude" ins Album und fügte hinzu: „Mögten Sie doch lieber Spohr, überall, wo Sie wahre Kunst und Künstler finden, gerne meiner gedenken,

ihres Freundes

Ludwig van Beethowen."

Daß diese Freundschaft von der Seite Spohrs nicht ohne gewisse Einschränkung war, darf ein gewissenhafter Erzähler nicht unterdrücken. Schon Thayer deutet darauf in seinem großen Beethoven-Werke hin: „Im allgemeinen ist das, was Spohr in jenem Werke [der Selbstbiographie] erzählt, so voll von unverantwortlichen Irrtümern, daß in der Benutzung seiner Angaben die größte Vorsicht nötig ist; es ist außerdem von einem herben und unangenehmen Tone durchzogen und macht den Eindruck, als hätte sein Gedächtnis am lebhaftesten und in unbewußter Uebertreibung alles das bewahrt, was geeignet war, Beethoven in ein lächerliches Licht zu setzen ..." An dieser Stelle halten wir uns mit solchen vorsichtig aufzunehmenden Einzelheiten über Spohr und seine Erinnerungen an Beethoven nicht auf, zumal da sie bekannt genug sind. Daß Spohr dem Tondichter nicht allzugünstig gesinnt war, beweist übrigens auch ein Wort, das Moscheles im Hinblick auf ein Zusammentreffen mit Spohr bei den Quartettaufführungen des Geigers Schuppanzigh fallen ließ: „Ich saß neben Spohr, wir tauschten unsere Meinungen über das Gehörte aus. Spohr sprach mit vielem Eifer gegen Beethoven und seine Nachahmer." (Aus Moscheles' Leben, I, S. 17.)

Infolge eines Zwistes mit dem Grafen Palffy kehrte Spohr der Donaustadt den Rücken, machte mit seiner Frau eine Konzertreise durch Italien, übernahm 1817 die Kapellmeisterstelle am Frankfurter Theater, gab sie aber 1819 auch wieder auf und ging wieder auf Konzertreisen durch Deutschland, England und Frankreich. Von Dresden aus, wohin er 1821 übergesiedelt war, wurde er im folgenden Jahre nach Kassel berufen, wo er bis zu seinem Tode (22. Okt. 1859) ansässig blieb. 1847 wurde er zum Generalmusikdirektor ernannt, zehn Jahre später jedoch zwangsweise pensioniert — und zwar unter Herabsetzung seines Gehaltes. Diese Behandlung und ein Armbruch, der ihn zwang, die Geige endgültig an den Nagel zu hängen, mögen ihm den Rest seines Lebens verbittert haben.

* * *

Nicht lange nach Spohrs Kasseler Berufung bot sich auch für Beethoven Gelegenheit, sich der Stadt, wohin er einst selbst überzusiedeln gedachte, wieder einmal zu erinnern. Es war etwa vor hundert Jahren — Anfang des Jahres 1823 —, als er seine „**Missa solemnis**" vollendet hatte. Seine Vermögenslage war nicht die beste, und es galt aus dem Werke soviel als möglich Gewinn herauszuschlagen. Man riet ihm, es vorläufig nicht im Stiche herauszugeben, sondern es den europäischen Fürstenhöfen gegen Honorar abschriftlich anzubieten. Er entschloß sich zu dem Vorschlage und hatte den Erfolg, daß ihm auf diese Weise 10 Exemplare gegen Erlegung von 50 Dukaten auf Subskription abgenommen wurden, und zwar vom Kaiser von Rußland, den Königen von Preußen, Sachsen, Frankreich und Dänemark, den Großherzögen von Hessen-Darmstadt und Toscana, den Fürsten Radziwill und Galitzin sowie — als einziger Konzertgesellschaft — dem Frankfurter Cäcilien-Verein. Bei der Vorbereitung der Verhandlungen war ihm Anton Schindler wie sonst behilflich. Die schriftlichen Einladungen gingen im Laufe der Monate Januar, Februar und März ab, am 6. Februar — nach Schindlers Einzeichnung in Beethovens Kalender — nach Hessen-Kassel. Wie ich dem schon im vorigen Kapitel erwähnten, noch unveröffentlichten eigenhändigen Briefe Beethovens an Ludwig Spohr vom 27. Juli 1823[1] entnehme, war von Hessen-Kassel bis zu diesem Zeitpunkte noch keine Antwort gekommen. Man erfährt ferner, daß der Sänger Franz Hauser dem Tonmeister Empfehlungen von Spohr und Dr. Grosheim überbrachte und daß der Schreiber den Adressaten bittet, mit seinem Gewichte auf die Annahme des Werkes hinzuwirken. Gegen den Schluß hin steht — damit knüpfen wir an unser voriges Kapitel an — die oben angeführte Stelle. Folgt noch ein hübsches ironisches Wortspiel über die damalige Wiener Rossini-Vergötterung (die erste und einzige Erwähnung des Italieners in einem Beethoven-Briefe) — doch davon später einmal.

Aus dem Anfang eines zweiten Briefes an Spohr (der von Beethoven nur unterzeichnet, schon gedruckt, aber von den Verfassern der großen Lebensbeschreibungen und Briefausgaben noch übersehen worden ist) geht hervor, daß der Kasseler Kapellmeister umgehend antwortete. Beethoven erklärt in dem neuen Schreiben, das vom 17. Sept. des gleichen Jahres stammt, daß jemand ihm gesagt habe, keine Einladung an Hessen-Kassel ergehen zu lassen, weil er überzeugt gewesen sei, man werde sie nicht annehmen[2]. „Hauser brachte mich in dieser Rücksicht auf andere Gedanken. Da ich durch ihn wahrnahm, daß meine Werke nicht ganz unbekannt in Kassel seien, schöpfte ich Hoffnung, daß vielleicht doch Se. Churfürstliche Durchlaucht auch meine Einladung genehmigen würde, da unter der Zahl meiner hohen Pränumeranten selbst der Kaiser von Rußland, der König von Frankreich, der König von Preußen 2c. sich befinden ..." Er habe bei der hessischen Gesandtschaft bisher trotz mehrmaliger Anfrage noch nichts erreicht, da sich alles auf dem Lande befinde. Nun schicke er wegen des beschwerlichen Verkehres mit der Gesandtschaft Spohr die Einladung unmittelbar zu, damit er sie dem Geh. Cabinetsrat Rivalier zur Weitergabe an den Kurfürsten einhändige. Im übrigen spricht der Meister über seine schwankende Gesundheit, über eine Oper [Die schöne Melusine], die ihm Grillparzer geliefert und die er schon etwas angefangen habe, von Spohrs Doppelquartetten, wovon ihm Hauser Mitteilung gemacht habe usw.

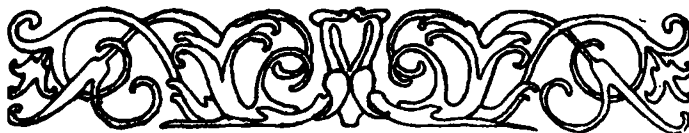
Wie schon aus der oben angeführten Liste der Abnehmer von Beethovens Messe ersichtlich, hat sich der Hof von Hessen-Kassel nicht zur Subskription auf das Werk bereit gefunden. Näheres ist darüber nicht bekannt geworden.

* * *

Beethoven hat Kassel niemals mit eigenen Augen gesehen. Aber in seinen Plänen und Entschlüssen, seiner Lebenshaltung und seinen Beziehungen hat es eine Rolle gespielt, deren sich, von seinem dauernden Wohnsitze natürlich abgesehen, nur wenige andere Städte rühmen können.

[1] Ich werde dieses Schreiben in einer späteren Folge dieser Aufsätze unter anderen noch unbekannten oder vergessenen Beethoven-Briefen mitteilen. D. V.

[2] Das widerspricht also der obigen Kalendereintragung.



Max Regers „Gesang der Verklärten".

Zu seiner Aufführung auf dem Tonkünstlerfest.

Von Hugo Holle.

Seit dem Hinscheiden Regers hat sich sein Werk in immer zunehmendem Maße durchgesetzt und damit jene Lügen gestraft, die meinten, es werde um so rascher in Vergessenheit geraten, als ihm Reger selbst als einflußreicher und rührigster Interpret fehle. Unsere besten Pianisten spielen die Bach-Variationen u. a. in ihren Programmen, in den Orchesterkonzerten haben der Prolog, Hiller- und Mozart-Variationen, Böcklin- und Romantische Suite einen sicheren Platz errungen, neuerdings tauchen Serenade und Sinfonietta wieder auf, Kammer- und Orgelmusik erfreuen sich stärkster Pflege und Beachtung und auch aus dem überreichen Material der Liedlyrik, der gegenüber die Skepsis stets am stärksten war, hebt sich mit wachsendem Zeitabstand bei sichererer Auswahl unendlich viel Wertvolles und bleibend Schönes heraus. Die eindrucksvolle Reihe der Gedächtnisfeiern zu Regers 50. Geburtstag hat ja doch zweifellos bewiesen, daß viel von seinem Werk schon heute zum gesicherten Besitz lebendiger deutscher Musik gerechnet werden darf. Und wenn es nach Goethes Ausspruch einen Glücksfall bedeutet, wenn ein Zwölftel des Lebenswerkes eines Künstlers auf die Nachwelt kommt, so wird uns dieses Zwölftel von Regers Schaffen immer noch sehr Viel (multum et multa) erhalten.

In den Aufführungsziffern Regerscher Werke hat seit jeher eine Gattung zurückgestanden: das Chorwerk. Bei dem chronischen Konservativismus der Mehrzahl unserer Chorvereinigungen und bei ihrem aus Bequemlichkeit und Anpassungsunfähigkeit gezeugten Widerstand gegen Ungewöhnliches und Schwieriges obendrein liegt der Grund für diese Vernachlässigung klar zutage. Denn die Mehrzahl der Chorkompositionen Regers ist, einen fähigen Chorleiter, den rechten Willen und brauchbare Sänger vorausgesetzt, jedem guten Chor möglich. Wie die (wohl am meisten gesungenen) Choralkantaten, die geistlichen a cappella-Chöre Op. 138, „Einsiedler" und „Requiem", ja der gewiß schwierige 100. Psalm aufgeführt werden können, lassen sich noch manche andere Werke bewältigen, so — um nur auf eines hinzuweisen — die wunderbaren drei Motetten des Op. 110. Freilich sind einige unter den Chören, die infolge ihrer ganz beträchtlichen Schwierigkeiten bisher auch unternehmungslustige Chorleiter von einer Aufführung abgehalten haben. Zu ihnen gehört der „Gesang der Verklärten", der bisher nur einmal, von Schwickerath in Aachen, aufgeführt worden ist.

Das Werk verdient in mancher Beziehung eine besondere Beachtung. Es ist nicht nur Regers erstes großes Chorwerk, sondern auch sein erstes Werk für großes Orchester (die „Hymne an den Gesang" kommt als Jugend- und Gelegenheitsarbeit hier nicht in Betracht). Es entstammt jener Zeit, in der Reger — nach den ersten großen Erfolgen seiner Orgelwerke sich seiner vollen Kraft bewußt —, unbekümmert um Tagesgeschrei, Erfolg, praktische Erwägungen um Aufführbarkeit und Verständlichkeit, Werk auf Werk geradezu vulkanisch herausschleuderte. In den Werken von der Symphonischen Fantasie und Fuge Op. 57 an bis zu der in bitterem Humor auftrumpfenden c moll-Sonate Op. 72 und dem Riesenbau der fis moll-Orgel-Variationen Op. 73 findet diese Periode wohl ihren stärksten Ausdruck. Ein ungeheures Stürmen und Drängen durchbebt jede Zeile; unverbrauchte Kraft und jugendlicher Ueberschwang durchbrechen die Grenzen des Wohlgeordneten und durch Gesetz Geheiligten. Aber typisch für den späteren Reger, stehen auch hier schon, wie Schatten neben dem lichten Berg, schmerzliche Ausbrüche, schwermütige Stimmungen, melancholisches Insichversenken neben gewaltigem, frohem Aufschwung. Dafür sind die Nachbarwerke des „Gesangs der Verklärten", die berühmte (und vielfach berüchtigte) C dur-Violinsonate und die Fis moll-Variationen (ein nicht kirchliches, aber in seiner Mystik doch tief religiöses Werk) ebenso symptomatisch wie das Op. 71 selbst, dessen selig-verzücktes Emporschwingen immer wieder in ein verhauchendes Pianissimo zurücksinkt.

In diesem ersten großen Chor- und Orchesterwerk konnte Reger nun auch rein äußerlich in weitestem Maße aus dem Vollen schöpfen; fünfstimmiger gemischter Chor und eine Orchesterbesetzung von drei großen Flöten, drei Oboen, Englisch Horn, drei A-Klarinetten, einer Baßklarinette, drei Fagotten, Kontrafagott, drei C-Trompeten, sechs F-Hörnern, zwei Tenor-, eine Baßposaune, Tuba, drei Pauken, großer Trommel, Tamtam, zwei Harfen und Streichquintett boten ihm die Mittel dazu. Vielleicht gerade weil er hier instrumentationstechnische Rücksichten, Bedenken wegen der Ausführungsmöglichkeiten der Chorpartien noch nicht kannte, kann die Partitur des „Gesanges der Verklärten" als ein Idealbild der Regerschen Klangvorstellungen betrachtet werden, als der unmittelbare, durch technische Reflexionen kaum beeinträchtigte Niederschlag des in seiner Phantasie Geschauten: ein Werk von ungeahntem polyphonen Reichtum, überquellend von Musik. Es ist, als ob gar nicht genug Stimmen, nicht genug Melodien den „Gesang der Verklärten" umspielen, verschönern könnten. Obwohl Reger später, besonders nach den Erfahrungen an der Sinfonietta, immer plastischer, planmäßiger instrumentiert, die Hauptlinien und Bässe stärker stützt und eine sorgfältige, wohlabgewogene Gruppierung einzelner Klangkörper bevorzugt, sind die wesentlichen Züge seiner Orchestersprache doch hier schon deutlich vertreten: die vielfache Teilung der Streicher zur Erzielung eines weichen, schimmernden Klanguntergrundes und die Vorliebe für die Bläser als Träger des melodischen Elementes. Namentlich die Hörner sind hier durchaus nicht als obligates „Pedal"-Instrument, sondern in stärkstem Maße solistisch verwertet; diese Partitur kennt überhaupt keine liegenden Füllstimmen, alles ist Bewegung, melodisches Leben. Auch Regers Technik, eine Melodie in anderen Instrumenten in figurierter Form zu unterstützen — ein dem Meister der Variation naheliegendes Mittel —, findet hier schon ausgiebig Anwendung.

Die Schwierigkeit für den Chor beruht auf der fast durchweg instrumentalen Führung der Stimmen bei reicher chromatischer Behandlung, starker gleichzeitiger Bewegung aller Stimmen und oft sehr weiter, pausenloser Bogenspannung. Die klangliche Vorstellung war in diesen Fällen (ähnlich wie so oft bei Bach) instrumentaler Art und floß auch in dieser Form aufs Papier. Man sehe daraufhin folgende Phrase des Soprans:

1\.

gehn wir im Licht, ...

hal . . . . len-de Chö . re

Daneben stehen dann — ein Beweis, daß es Reger nie um bewußte Häufung von Kompliziertheiten zu tun war — wieder Stellen von einfacher, ganz vokaler Prägung.

So unbekümmert Reger hier für Chor und Orchester schrieb — formal leitete ihn sein Kunstverstand in sicheren Bahnen, die nie ins Uferlose gleiten. Die äußere Form des Werkes war durch die drei Strophen des Busseschen Gedichtes gegeben, die von Reger in klarer Gliederung durchkomponiert werden. Den Zusammenhang und Zusammenhalt geben ein paar Motive, die in der Einleitung — einem symphonischen Vorspiel, das den Stimmungsuntergrund gibt und den Kreislauf der Empfindungen schon knapp umschreibt — klar hervortreten. Sie werden aber (außer in den Zwischenspielen und am Schluß) immer in freier Form thematisch verarbeitet, haben nicht plakathaft vordringlichen Leitmotivcharakter. Das Hauptthema:

2\. Sehr ruhig

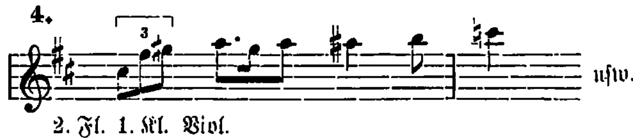
Fl. Klar. Fag.

wird sogleich in den ersten Takten der Einleitung aufgestellt.

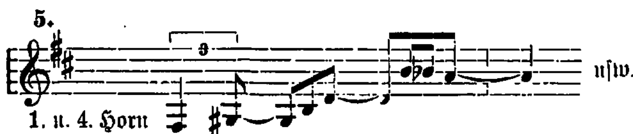
Die verklärte Stimmung, in der es erscheint, und seine harmonische Ausdeutung nehmen bereits die wundersamen Einleitungstakte des „Einsiedlers" voraus. Das Thema spielt in der Einleitung, in der es in leichter Intervallveränderung, aber auch bereits in einer rhythmisch und melodisch verkürzten Form:



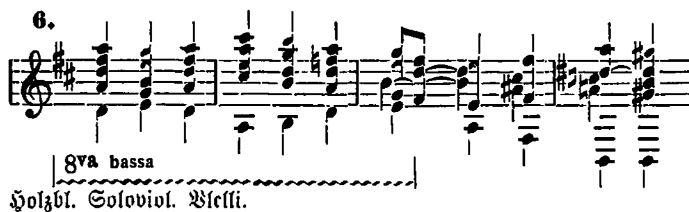
erscheint, eine beherrschende Rolle, ebenso in den Ueberleitungstakten von der zweiten zur dritten Strophe und im zweiten Teil der dritten Strophe (im Orchester). Im Chor selbst wird es nur in ganz freier, stark veränderter Form verarbeitet (siehe Beispiele 3 und 7). Im unmittelbaren Anschluß an das erste Thema erscheint das zweite:



das im Verein mit dem verwandten, noch auftriebhafteren:



die Steigerungen der Einleitung erfüllt, das wesentliche Material für das erste Zwischenspiel (Ueberleitung von der ersten zur zweiten Strophe) abgibt und innerhalb der Chorsätze vielfältige Verwendung findet. Die letzten Takte der Einleitung bringen endlich eine getragene Episode:



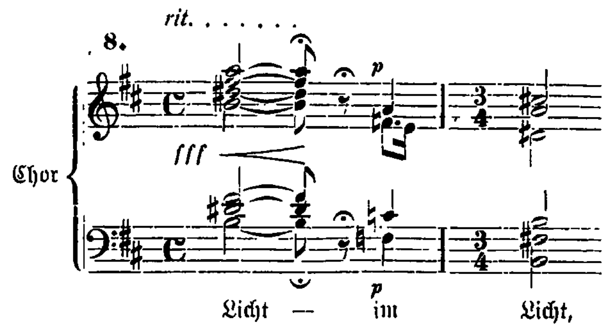
die den Chorabschluß der zweiten Strophe wörtlich („selig Geführte") vorausnimmt, in leichter Veränderung aber auch in der ersten Strophe wiederkehrt.

In dem unmittelbar an diesen Ruhepunkt anschließenden ersten Chorteil wird die erste Strophe ohne stärkere Einschnitte durchgeführt. Die Einsätze der einzelnen Verse werden hier wie in der zweiten Strophe durch eine sehr freie, oft nur eben angedeutete Imitation gekennzeichnet. Die erste Strophe selbst leitet folgende Variante des Hauptthemas ein:



In starker Kontrastwirkung stehen sich in diesem ersten Chorteil der scharf akzentuierte Triolenteil des zweiten Verses („Die wir geirrt über steinige Pfade") und der melodisch zarte Einsatz des vierten Verses („Ewig unsagbar Ströme der Gnade") gegenüber.

Der zweite, nach einem 22taktigen Zwischenspiel einsetzende Chorteil bringt in raschem Aufstieg den Höhepunkt des Werkes „Hallende Chöre gehn wir im Licht", dessen strahlendem Gipfel mit ungeahnter dynamischer und harmonischer Wirkung ein zarter Ausklang folgt:



Mit der klangschönen, melodisch feingestalteten Fassung des vierten Verses („Ueber Verblühendes selig Geführte") klingt der Mittelteil des Werkes aus.

In viel breiterer Linie entwickelt sich der Schlußteil, der nach einem nur zweitaktigen Zwischenspiel (Thema I, Beisp. 2) zart und zurückhaltend einsetzt. Die Einleitungstakte bringen auf die Worte „Fern den Umschatteten" wohl zum erstenmal jene düstere Quartsextakkordfolge, die einen in der „Toteninsel" der Böcklin-Suite und im Requiem so erschauern macht. Hier zeigt sie sich freilich noch durch Vorhaltsbildungen verschleiert:



Nach der charakteristischen Einführung des dritten Verses („Schweben wir singend ob Sünden und Pein") im Alt, die dem Schlußteil eine klare Gliederung gibt, beginnt der Anstieg zum letzten Höhepunkt, der über dem Hauptthema im Orchester (Blechbläser) und einem dichten kontrapunktischen Geflecht in Unter- und Mittelstimmen in dem langgehaltenen a'' des ersten Soprans gipfelt. Aber auch hier schließt Reger nicht mit einem prunkhaften Fortissimo. Nach einem wunderbar melodiösen, warmtönenden Rückgang verklingt das Werk in zartestem Pianissimo.

Es ist die Sendung Regers gewesen, den entscheidenden Schritt zu einer neuen Stilepoche zu tun, eine neue Zeit polyphonen Schaffens einzuleiten. Gerade jene Werke, in denen er im stärksten Schaffensdrang mit noch jugendlich geschwellter Kraft und ungebändigtem Feuer nur dem Chaos der Stimmen in seinem Inneren gefolgt war, zeitigten einen Stil, dessen polyphoner Reichtum, dessen kontrapunktische Kühnheit und Unbekümmertheit der Mitwelt einfach unverständlich blieb. Unser Ohr hat seitdem anders hören gelernt; es verlangt nicht mehr nach impressionistischem Klangrausch, sondern findet wieder Verständnis für die Kunst verflochtener Linien, Genuß am bunten Gewirr vielfältiger Melodien. Die dankenswerte Tat des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, Regers „Gesang der Verklärten" an so sichtbarer Stelle wieder aufzuführen, wird zeigen müssen, ob das Werk, dessen Aufführung bisher nicht lohnend schien, noch — oder jetzt erst lebensfähig ist. Ob es für Reger nur ein Durchgangsstadium war oder ob er — trotz aller „Unerfahrenheit" — bleibende Werte darin schuf.

Zur Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Die Frage des Musikausschusses.

Merkwürdig: die Klagen gegen den Allgemeinen Deutschen Musikverein wollen nicht aufhören; sie waren vor dem Krieg geläufig und haben nach ihm nicht nachgelassen, eher an Heftigkeit gewonnen. Die bewundernswerte und nie versagende Virtuosität der Geschäftsführung hat aber auch in den paar Nachkriegsjahren zunächst immer wieder einen offenen Bruch zu verhüten gewußt; in Nürnberg kamen ihr die knurrenden Mägen

der Teilnehmer einer weit über Mittagszeit hinaus in die Länge gezogenen Generalversammlung (obwohl man auf dem Programm Vor- und Nachmittag angesetzt hatte), in Düsseldorf das glänzende Gabelfrühstück der Firma Ibach zu Hilfe. Die Sicherheit, mit der vom Vorstand aus ihm nicht genehme Wünsche und Vorschläge beiseite geschoben werden, hat eben doch endgültig verstimmt. Gottesgnadentum auf Erden ist gefährlich; und im Allgemeinen Deutschen Musikverein herrscht es. Der Vorstand thront über den Wolken — in der Generalversammlung wie bei den übrigen mehr oder weniger offiziellen Zusammenkünften — und ich habe mich von je gewundert, daß das spanische Zeremoniell nicht eingeführt ist. Wie ein paar hundert Musiker einen derartigen Kastengeist vertragen, ist mir noch nicht ganz klar. Der deutsche Musiker leidet hier scheinbar ebenso an falschem Autoritätsglauben und am Untergeordnetenverstand wie die ganze Masse seiner Landsleute; obgleich doch gerade ein paar recht würdigen Vertretern seiner Berufsgattung dieser Autoritätsglaube sehr zuwider war.

Die wesentlichsten Proteste gelten aber nach wie vor dem Musikausschuß, den auch die Zulassung von ein paar „Konzessionsschulzen" der radikaleren Seite nicht verbessert hat. Denn niemand wird das Gemisch von ganz konservativen und ausgesprochen radikalen Werken, wie man's in den letzten Jahren erlebte, für erfreulich oder gar förderlich „im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung" halten. Das stärkste Mißtrauensvotum erblicke ich in dem Mißtrauen der jungen Komponistengeneration und gerade ihrer stärkten Begabungen gegen den A. D. M.-V. Es bedurfte erst Donaueschingens, um Hindemith, Jarnach u. a. in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Man verschanze sich nicht hinter der Ausflucht, diese Komponisten sendeten ja nichts ein oder zögen ihre Werke wieder zurück. Das gerade ist ja das Zeichen des Mißtrauens, das z. B. in Donaueschingen oder Salzburg nicht bemerkbar ist. Der Vorstand sträubt sich auch hier gegen Aenderungen, die doch dringendst notwendig sind. (Wohlgemerkt: diese Ausführungen richten sich nur gegen den Musikausschuß als „Einrichtung", nicht gegen die Fähigkeit oder Lauterkeit seiner Mitglieder!) Die Grundlage dieses wichtigsten Faktors im Gesamtvorstand müßte eine Geschäftsordnung sein. Als sie in der vorjährigen Generalversammlung angeregt wurde, lehnte sie der Vorsitzende mit dem Bemerken ab, die bisherige „bewegliche" Handhabung habe sich bewährt. Sagen wir richtiger: sie ist dem Vorstand angenehmer. Bewährt kann die ganze Einrichtung wahrlich nicht genannt werden, denn sie hat offensichtliche Mängel. Schon in dem naheliegenden Fall der Erkrankung oder Verhinderung eines Ausschußmitgliedes vermißt man den ordentlich von der Versammlung gewählten Ersatzmann. Den bestimmt bis jetzt der Vorsitzende von sich aus. Er besitzt damit aber von vornherein einen Einfluß auf die Zusammensetzung des Ausschusses, der von Nachteil sein kann (ich bemerke auch hier, daß mir persönliche Verdächtigungen oder Angriffe vollständig fern liegen). — Wie sieht es ferner mit der Verantwortlichkeit des Musikausschusses aus. Ist er es, ist er es nicht? Einzeln oder in der Gesamtheit? Die Annahme der Oper für Nürnberg gab da mancherlei zu denken. Sie war vom Musikausschuß überhaupt nicht geprüft, sondern von einem angesehenen Komponisten (einem Mann in sehr einflußreicher Stellung), einem Ausschußmitglied empfohlen und so angenommen worden. Die Generalversammlung ergab kein klares Bild. Ob die Verantwortungsfrage damals gestellt worden ist, weiß ich nicht mehr, immerhin ist der Fall bemerkenswert genug, um Anlaß zu einer endgültigen Regelung auch hier zu geben. Hierher gehört auch die Frage, ob den einsendenden Komponisten nicht das Recht eingeräumt werden muß, den Grund der Ablehnung auf Verlangen an Hand des Protokolls (der schriftlich auf den Fragebogen abgegebenen Urteile) zu erfahren. Grund zu Geheimniskrämerei liegt ja wahrlich nicht vor und ein offenes, ehrliches Urteil schadet dem Ansehen des Musikausschusses doch sicherlich weniger als Versteckspielen mit den Entscheidungen.

Und dann ein weiterer, nicht unwichtiger Punkt: der Musikausschuß spielt meistens in „Berliner Besetzung". Das ist selbstverständlich für die geschäftliche Abwicklung das bequemste und auch für die Arbeit des Vorsitzenden das einfachste — aber es darf nicht verschwiegen werden, daß süd- und westdeutsche Kreise davon nicht sehr beglückt sind und daß darin vor allem eine Einseitigkeit liegt, zumal da auch sonst Berliner Lokalpolitik und Lokalinteressen im A. D. M.-V. nichts Unbekanntes sind. (Zwei Fälle nur: 1. Würde man Hugo Kauns schon aufgeführte Oper für Kassel vorgeschlagen haben, wenn derselbe Kaun in Ulm oder Hannover wohnte? 2. Der Vorstand hält es nicht für nötig, der Fachpresse außerhalb Berlins Mitteilungen über Datum und Programm des Tonkünstlerfestes zu machen, sodaß diese kaum in der Lage ist, ihre Leser rechtzeitig wegen des Festes zu benachrichtigen. Ob das im Interesse der Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins liegt, darf füglich bezweifelt werden.) Rücksicht auf die Einfachheit und möglichste Billigkeit der geschäftlichen Abwicklung haben, wie gesagt, die Beibehaltung der bisherigen Form des Musikausschusses immer wieder begünstigt. Aber diese Form erscheint nicht einmal besonders glücklich, besonders wenn man bedenkt, daß dem einzelnen die Durchsicht eines ungeheuer großen (noch dazu meist handschriftlichen) Materials zugemutet wird. Wären nicht vier Unter- oder Sonderausschüsse, je einer für Kammermusik, für Orchestermusik, für Lied und Chorwerk und endlich für Oper, viel zweckdienlicher? Jeder dieser Unterausschüsse besteht aus drei Mitgliedern (einer davon als Obmann). Bei der Wahl wäre darauf zu sehen, daß die Mitglieder eines Unterausschusses möglichst einer Stadt oder doch einem engeren landschaftlichen Bezirk angehören; also etwa so, daß beim Wahlvorschlag für den Opernausschuß drei Herren aus Berlin, für den Kammermusikausschuß Herren aus Köln, Düsseldorf, Krefeld (um beliebig drei Städte des Westens zu nennen), für den Orchesterausschuß Musiker aus München (oder Süddeutschland), für den Vokalausschuß endlich etwa Mitglieder aus Mitteldeutschland oder von der Wasserkante genannt würden. Eine Gruppierung dieser oder ähnlicher Art ließe sich ohne Starre und Einseitigkeit durchführen. Jeder dieser Ausschüsse bearbeitet sein Gebiet für sich (das kostspielige Herumschicken der Noten wäre hier vereinfacht, besonders wenn man frühzeitig die Namen der Obmänner bekannt gibt und das Material unmittelbar an sie gehen läßt) — die endgültige Zusammenstellung des Programms erfolgt dann durch die Obmänner dieser vier Ausschüsse im Verein mit dem Vorsitzenden. Bei dieser Handhabung wären die einzelnen Mitglieder mit Material nicht so überlastet (es käme auf sie nur die Hälfte des bisherigen Materiales), die Besprechung und Auswahl in den Unterausschüssen könnte mit größerer Ruhe und Genauigkeit geschehen als das bisher möglich war und die Unabhängigkeit der einzelnen Ausschüsse voneinander dürfte auch die vielfachen Kompromißannahmen ausschließen. Endlich fiele die Vorsiebung weg, deren Nachprüfung bisher wohl kaum geübt wurde oder (aus Zeitmangel) geübt werden konnte, so daß eigentlich keine Kontrolle dafür bestand, ob hierbei nicht Wertvolles (und sei es aus Versehen) durchfiel.

Auch die Frage der Wahl an sich bedürfte der Regelung. Es wäre wünschenswert, daß jedes Jahr Neuwahlen stattfänden und zwar jedesmal für alle Ausschüsse in direkter, geheimer Wahl. Wiederwahl ist zulässig; Vorschläge dürfen nur von den ordentlichen Mitgliedern (unter Ausschluß des Vorstandes) gemacht werden. Und dabei sei man nicht zu ängstlich und engherzig.

Auf der diesjährigen Generalversammlung in Kassel werden ja die sehr wichtigen und bedeutsamen Vorschläge Dr Rudolf Siegels zur Beratung kommen, die dem A. D. M.-V. eine ganz neue, dem heutigen Musikleben angepaßte Richtung geben wollen. Es steht zu hoffen, daß im Zusammenhang damit auch Dr Tischers Vorschlag zur Festlegung einer Geschäftsordnung für den Musikausschuß verhandelt wird und daß diese oder jene Anregung in den vorstehenden Zeilen Gehör findet.

H. H.

Deutsche Dirigenten der Gegenwart.

Robert Laugs.

Wenn heuer die deutschen Tonkünstler liebe Gäste der Kasselaner werden, dann ist es sicher nicht nur die schöne Wilhelmshöher Schloß-Herrlichkeit, die so märchenhaft über der verschlafenen Fulda-Prinzessin aufragt, da ist's wohl auch ein wenig die Musik, wie sie in dem Kassel von heute erklingt, die jene Fremden lockt. Die aber ist wieder letzten Endes ein Werk von Robert Laugs, um den unser gegenwärtiges Musikleben in starken Wellenschlägen kreist. In fast zehn Jahren wurden manche Türen gesprengt und Geister gerufen, damit Helle hereinfluten konnte. Das Dunkel, was noch blieb, sparte das Schicksal weise für die unerschöpflichen Energien seines trotzigen Kämpfertums auf. Was bedeutet dieser Staatskapellmeister aus dem Hessenlande für die große Welt? Gewiß mehr als die meisten da draußen ahnen. Als Mensch (trotz der noch nicht einmal erreichten 50) — ein ganzes, stolzes, aufrechtes Künstlerleben, in dessen Tagebüchern man nicht ohne tiefste, innere Anteilnahme blättert: mit viel Arbeit, viel Sonne, schönen Weltreisen, Lorbeer und Liebe, aber auch mit etwas Kabale und nicht ganz ohne Enttäuschungen. Als Künstler — ein heiliges, leidenschaftliches, offenes Bekenntnis zum priesterlichen Dienste am ewigen Meisterwerk und zur eigenen wahrhaftigen Persönlichkeit. Das oft mißbrauchte Vollblut-, Instinkt- und Gefühlsmusiker besagt heute nicht mehr allzuviel, sein Wesen als eines tondichterischen Erlebnisgestalters greift weiter, verleugnet mit ihren heftigen Impulsen alles Gehirnlich-Verstandesmäßige, alles Akademische und Pultvirtuosentum und gipfelt in einem letzten metaphysischen Begreifen aller künstlerischen Jenseitigkeit.

Ein Saarbrückener Kind, hat er den beweglichen Intellekt des Rheinländers, der mit einer erstaunlichen, nie versagenden Einfühlungskraft und Lebendigkeit anschaulichen klingenden Visionen der Großen nachspürt. Die Familie war höchst musikalisch: der Vater Musikalienhändler, aber entschieden mehr Künstler als Kaufmann, die acht Geschwister alle hochtalentiert, — und doch gab es erst Scherben daheim, Zerwürfnisse, ehe der Aelteste seinen Willen zur schicksalbestimmten Kunst durchsetzte. In harter Tagesfron hat er sich die Sporen verdient: zunächst als Freischüler am Kölner Konservatorium unter Wüllner, Kleffel, Jensen und Eibenschütz und dann auch als Hilfslehrer neben ihnen. Als der 25jährige wagemutig in Krefeld und Aachen am Dirigentenpult große Chorvereine und Orchester meisterte, schwand der väterliche Zorn, und bald darauf konnte der verlorene Sohn sogar mit einem ehrenvollen Siegespreis vom Frankfurter Kaiserwettstreit heimkehren. Als Lohn fiel ihm die Orchesterleitung der Konzertgesellschaft in Hagen zu. Was nur eine spekulative Musikantenseele vermag, hat er hier im eisernen Industriewinkel an edlen Kulturdenkmalen aufgebaut: Stadthalle und Stadttheater, Musik-, Orchester- und Chorschule, die Aufführung von Opern mit zusammengewürfelter Kapelle, den Ausbau des städtischen (gemischten) Chors, Männer- und Lehrergesangvereins und die Gründung des Westfälischen Provinzial-Sängerbundes, dessen erster Bundeslehrmeister er wurde.

Eine zufällige Begegnung mit Rich. Strauß brachte dann — ungewollt — die Wendung: der bereits zum Kgl. Musikdirektor Ernannte wurde nach Berlin ans Kgl. Opernhaus berufen, wo er, der bis dahin doch noch ziemlich unbekannte Neuling, neben Rich. Strauß mit beispiellosem Erfolge eine Reihe von Konzerten dirigierte und auch einen Teil der Opern neben Strauß und Blech übernahm. Aber bald stieß sich seine offene, ehrliche Natur an den goldenen Fesseln der geheimen Kulissen-Diplomatie des großstädtischen Kunstmarktes. Er sehnte sich für seinen organisatorischen Schaffensdrang zurück nach der Ellbogenfreiheit der Provinz und so griff er zu, als Graf Hülsen ihm 1914 die Nachfolge Dr. Franz Beiers in Kassel anbot. Dort war eine bedeutende Tradition (Spohr), da waren Anfänge neuen Erwachens und im alten Geleise Erstarrtes, das einen Feuerkopf wie Laugs reizen mußte. Er vereinigte in seiner Hand die Theaterkapelle (Stammkonzerte, Opern), den a cappella-Chor und den Lehrergesangverein, neben dem er einen großen Städt. Konzertchor (etwa 500 Mitglieder) ins Leben rief, der heute alle übrigen hiesigen gleichartigen Vereinigungen in den Schatten stellt. Eine vielseitige Unterrichtstätigkeit kommt noch hinzu. Mit nie rastendem Eifer sucht er die oft zähe Masse in Bewegung zu halten, trotz allen Hemmungen die Zahl der Konzerte zu steigern (Schaffung der Stadthallenkonzerte) und die Programme immer umfassender zu entwerfen. Denn er ist nun einmal ein Al fresco-Musiker mit dem Zug ins Große und Monumentale, der sich in der weiten Perspektive und reinen Bildhaftigkeit der Symphonie am liebsten und am stärksten auslebt, während er sich von den allzu irdischen Leinwandmalereien der Bühne und den Opernpuppen oft in seinem transzendenten Schauen eingeengt fühlt. Er ist kein Klassizist und kein Formalist, kein Alt- oder Neuromantiker, er hat ein begeisterungsfähiges Herz und die stilsichere Feinsinnigkeit für alle, selbst für die Neutöner, das werden auch die Propheten einer neuen Aera, die Butting, Tiessen, Petersen, Kaminski und Krenek nicht zu ihrem Schaden erfahren. Kassel hat ihn 1921 bei seinem 25jährigen Dirigentenjubiläum jubelnd gefeiert. Unvergeßlich bleibt das fünftägige Brahms-Fest von 1922 als herrliche Krönung seines jahrelangen Strebens, dem jetzt als weiterer Gipfelpunkt das Tonkünstlerfest folgt, wo er nun vor der ganzen deutschen Musikerschaft sein unermüdliches und unbeirrtes idealistisches Glücksuchertum offenbaren kann.

Dr. Gustav Struck (Kassel).

Die Vierteltonmusik auf dem Marsche.

Ein wenig Propaganda von Willi Möllendorff.

Im Januar 1917 war's, da geschah das Unglaubliche, daß ein Mensch und Musiker aus Berlin zum ersten Male einem großen Publikum Vierteltöne ad aures demonstrierte, und zwar in einem öffentlichen Vortrag, den er unter der Aegide des Tonkünstler-Vereins in Wien hielt. Dieser Mensch und Musiker war ich. Ein kleines, aber gutes Harmonium, dessen Klaviatur ich erfunden, und das mir die Firma Straube in Berlin gebaut hatte, ermöglichte mir solches Unterfangen. Der Erfolg war über alles Erwarten groß. Ich mußte meinen Vortrag einige Tage später als Abend des Musikpädagogischen Reichsverbandes, ebenfalls öffentlich, wiederholen. Diesmal schloß sich eine Diskussion daran. Keine Stimme des Widerspruchs wurde dabei laut. Von vielen wurde ich gar als Erfüller gepriesen. Ebenso glücklich schnitt ich mit meinem „kleinen Kasten" ab, als ich ihn auf besondere Einladung des Herrn Prof. Dr. Richard Stöhr den Schülern der (damals noch K. K.)-Akademie der Tonkunst vorführte. Ja, die Jugend war sogar ganz besonders begeistert für die Vierteltonsache. Ich hatte den Eindruck, auf der ganzen Linie gesiegt zu haben, und hoffte daher, binnen kurzem würden nun viele der Komponisten, die meine Vorträge gehört, sich dem neuen System zuwenden, hatte ich doch im ganzen vor etwa tausend Personen gesprochen, von denen die Mehrzahl Fachleute waren. In dieser Hoffnung wurde ich noch durch einige Andeutungen bestärkt, die bei der obenerwähnten Diskussion der nunmehr verstorbene Herr Prof. Haböck[1] machte. Aber — — nichts dergleichen geschah. Daß mein österreichischer Kollege Karl Weigle mein Harmonium in seiner symphonischen Dichtung „Der Taucher" verwandte, die auch wenige Monate später in Berlin mit den Philharmonikern unter Dr. Peter Raabe zur Aufführung gelangte (ich selbst spielte das bichromatische Harmonium), kann ich hier nicht ernstlich in Rechnung stellen, handelte es sich dabei doch nur um wenige Takte. Waren diese für das Werk auch bedeutungsvoll und meiner Ansicht nach wohl gelungen, so — ja — ich hoffte eben auf größere „Quantitäten"! Also — es geschah nichts dergleichen! Ich wiederholte meinen Vortrag in Berlin (Tonkünstler-Verein), Köln und vielen anderen deutschen Städten. Meine „Fünf kleinen Stücke für das bichromatische Harmonium" (Op. 26) und mein Büchlein „Musik mit Vierteltönen" erschienen bei F. E. C. Leuckart in Leipzig. Ich komponierte „Drei Gesänge aus Phantasus von Arno Holz" für eine Mittelstimme mit Begleitung des Viertelton-Harmoniums, eigentlich: des Orchesters (bis heute Manuskript). Die Literatur der Fach- und Tagespresse über die Vierteltonmusik schwoll ins Ungeheure an (mit der Zeit meldete sich natürlich auch mancher Gegner), aber — immer noch geschah rein nichts seitens meiner geschätzten Tondichtergenossen.

[1] Er war ein enthusiastischer Anhänger des Vierteltonsystems, und ich bewundere ihn vor allem deshalb, weil es ihm ohne jede Vorbereitung gelang, sofort Vierteltöne zu singen, und sogar die Triller mit dem Viertelton, dem Halbton und dem Ganzton in meisterlicher Klarheit und Unterschiedlichkeit kurz hintereinander zu bringen.

Seitdem sind über fünf Jahre verstrichen. Ich begann so langsam, alle Hoffnung auf Mitstreiter aufzugeben. Da flattern mir eines Tages mit derselben Post gleich die Werke zweier neuer Viertelton-Komponisten auf den Schreibtisch, und zwar von Johann Wischnegradsky die Manuskripte; 1. Méditation, für Violoncello und Klavier (Dezember 1918). 2. a) Chant douloureux, b) Etude, für Violine und Klavier (November 1918). 3. Präludium, Tanz und Humoreske für das zweimanualige Viertelton-Klavier (Frühling 1919); und von Alois Hába gar ein veritables und dazu gedrucktes Streichquartett (Op. 7. Universal-Edition A.-G., Wien, Copyright 1921)! So „strebe" ich also doch nicht allein! So haben mich meine Hoffnungen also doch nicht getäuscht! Und um so höher darf ich meine Erwartungen jetzt spannen, als beide Komponisten hochbegabt und dazu noch jung sind. Wischnegradsky ist Russe, den die zweite Revolution nach Paris verschlagen, und der sich jetzt in Berlin niedergelassen hat. Er ist übrigens ursprünglich ganz unabhängig von mir und meinen Arbeiten zu seiner Beschäftigung mit dem Vierteltonsystem gelangt. Hába ist Tscheche und lebt ebenfalls in Berlin. Nun zu den Werken selbst.

Wenn ich zunächst einmal davon absehe, daß beide Komponisten Vierteltöne verwenden (was für viele alte Herren allerdings schon genügen dürfte, sie mit den allerextremsten Futuristen, und mit mir zusammen, in einen Topf zu werfen!), so scheint mir Wischnegradsky etwas weniger links zu stehen wie Hába. Doch wäre der Unterschied nicht groß. In der Art der Verwendung der Vierteltöne unterscheiden sich die beiden jedoch bedeutend. Hába verwendet sie in seinem langen Streichquartett unaufhörlich, während Wischnegradsky erheblich sparsamer damit umgeht. Doch kann dies auch wieder darin seinen Grund haben, daß Wischnegradsky bei der Komposition der Mehrzahl seiner Stücke (Nr. 1 und 2) noch kein Tasten-Instrument mit Vierteltönen zur Verfügung stand. In diesen beiden ersten Nummern gibt er jedenfalls überhaupt nur dem Violoncello und der Geige Vierteltöne[1]. Stilistisch vielleicht ein Nachteil, aber für die Praxis von allergrößtem Vorteil. Haben doch gerade infolge dieses Umstandes die beiden Nummern 1 und 2 zuerst auf eine Aufführung zu rechnen. Denn auf jedem Cello und auf jeder Violine lassen sich im Prinzip ohne weiteres auch Vierteltöne greifen, und an Klavieren (NB. ohne Vierteltöne)! und Pianisten ist in der Welt ja kein Mangel. Auf dem Cello dürfte die Erzeugung der Vierteltöne sogar verhältnismäßig geringe Mühe machen, scheint dies Instrument seiner weiten Mensur wegen für diese Aufgabe doch geradezu prädestiniert zu sein. Die Geiger hätten es (namentlich in den höheren Lagen!) schon erheblich schwerer, aber auch hier muß es schließlich gelingen, wenn nur — — die nötige bona voluntas vorhanden! Und ohne diese lassen sich ja viel leichtere Exempel nie und nirgends lösen. Im übrigen: ohne Fleiß kein Preis! Diese bona voluntas und diesen Fleiß vorausgesetzt, glaube ich dem Cellisten sowohl wie dem Geiger einen guten Erfolg mit den drei Sachen prophezeien zu können.

Nr. 1. Die „Méditation" (Cello und Klavier): Ein stimmungstiefes Tongedicht. Breites Cantabile mit Allegro-Zwischensatz. Dabei im ganzen wie im einzelnen vor allem auf Cello-Wirkung gestellt; sogar gleichzeitiges arco (tiefe Saiten {a / his}, tremolo) und pizzicato (hohe Saiten {a / d}) fehlt nicht. Keinerlei metrische und rhythmische Absonderlichkeiten. Einmal gibt's allerdings einen $\frac{1}{8}$-Takt. Aber das sieht nur im ersten Moment so schlimm aus. Und dann: vom Blatt wird ja ohnedies niemand das Stück zu spielen versuchen, trotzdem es technisch verhältnismäßig leicht ist. Der Klavierpart: selbständig, ohne Aufdringlichkeit; klavieristisch-voll, ohne Ueberladenheit; ein sammetschwarzer Hintergrund für die hellviolett-leuchtende Cello-Weise. Also wer wagt es zuerst?

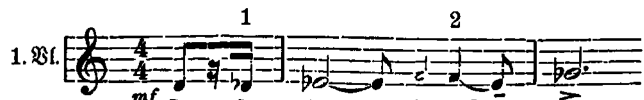
Nr. 2 (a). Chant douloureux (Für Violine und Klavier). Im Ton ähnlich wie Nr. 1, aber harmonisch und rhythmisch moderner, besser: modernistischer, mir persönlich jedenfalls schon ein bißchen zu futuristisch. Bei alledem aber: gleicherweise sehr dankbar für Geige wie Klavier. Um die Geiger nicht von vornherein abzuschrecken, hat der Komponist hier Vierteltöne in den höheren Lagen ganz vermieden. Der höchste Viertelton, welcher überhaupt vorkommt, ist das dreigestrichene tief-es, also es''' um einen Viertelton vertieft. Auch dies Stück ist durchaus „zu spielen"! Also wer wagt es hiermit zuerst?

Nr. 2 (b). Etude (Für Violine und Klavier). Eine technisch sehr knifflige Geschichte. Der Geiger hat im Moderato-Tempo fast immerwährend Skalen in Zweiunddreißigsteln (NB.: mit Vierteltönen reich durchschossen!) zu spielen. Ist das Stück auch nur kurz, und liegt es auch im ganzen noch etwas tiefer als das vorhergehende (der höchste Viertelton darin ist das dreigestrichene tief-des), so würde ich für den Anfang doch niemandem raten, es damit zu riskieren. Will es aber dennoch einer wagen (NB.: „dennoch!" war ja von je der Kampfruf der Genies), so kann ich ihm bei gutem technischen Gelingen der Etüde wiederum einen ganz beispiellosen Erfolg vorhersagen. Fallen doch in keinem der beiden vorher erwähnten Stücke die neuen Stufen auch dem Laien so auf, so „in die Ohren", wie in diesem, kommt es doch in keinem dieser Stücke dem Hörer so zu Bewußtsein, wie schwer es ist, Vierteltöne auf einem Streichinstrument (und zumal auf der Geige!) zu produzieren, muß ich doch (und das ist die Hauptsache) jeder im Publikum, der eines guten Willens ist (ohne diesen geht es natürlich auch hier nicht), sagen, daß eine nur entfernt ähnliche Wirkung mit den bisherigen Tonmitteln nicht möglich war. Diese Wirkung beruht im wesentlichen auf dem rapiden Nacheinander der vielen neuen kleinen Schritte innerhalb der bichromatischen (vierundzwanzigstufigen) Skala. Es gibt das eben ein ganz eigenes Gesurre und Gesumme, Geflirre und Geflimmere, Gewirrle und Gequirle. Im Vergleich mit diesem klingenden und singenden, spinnwebfeinen Filigran wirkt jedenfalls alles mit den alten Mitteln zu dem gleichen Ausdruckzweck Geschaffene ein wenig grobkörnig. Doch genug mit diesem Versuch, (für die meisten:) „Unerhörtes" wenigstens ahnen zu lassen!

Nr. 3. Präludium, Tanz und Humoreske für das zweimanualige Viertelton-Klavier. Hier kann Wischnegradsky also zum ersten Male die Vierteltöne auch harmonisch mitreden lassen. Und er tut das mit seltenem Geschick. Seine beiden Manuale (jedes hat die übliche Klaviatur, nur steht das obere einen Viertelton höher[1]) erlauben ihm alle Mischungen und daneben auch die größte klavieristische Fixigkeit. Einen wahren bichromatischen Feuerregen läßt er so niedersprühen. Den Vogel schießt wohl die Humoreske ab. Geht mir auch hierin manches zu weit, so ist das kleine Stück doch, stellt man sich einmal auf den neuen musikalischen Boden, ein Meisterwerk zu nennen. Jedenfalls kann der Komponist alles, was er will! Aber — — — wann endlich wird solch ein Opus in einem öffentlichen Konzert gespielt werden können? Wischnegradskys Klavier, das ihm eine Pariser Firma baute, ist jedenfalls (leider!) nicht podiumreif. Wird ihm, wie er hofft, ein deutscher Klavierbauer endlich das ersehnte Instrument hinstellen? Wir Leute alle von der Bichromatik können es nur mit ihm hoffen. Wieviel Zeit aber bis dahin noch verstreichen wird, das vermag leider keiner von uns zu sagen. Nach meinen eigenen Erfahrungen ist hierbei das größte Hindernis: die unglaubliche — — Weitsichtigkeit unserer rein-kapitalistisch orientierten großen Klavierfabrikanten. Mag diese Weitsichtigkeit sich auch später einmal als unglaubliche Kurzsichtigkeit entpuppen, vorläufig steht bei ihr die Macht, und damit leider auch das Recht, das Rad der Entwicklung um Jahrzehnte im Laufe aufzuhalten. Oder wo ist das Genie, das „dennoch" diese fürchterliche Bremse freikriegt?

Nun zu dem Streichquartett von Alois Hába. Wie schon oben erwähnt: Hába ist radikaler wie Wischnegradsky. Er steht so weit links, daß es mir bisweilen schwer fällt, ja zu sagen. So wollen mir vor allem manche seiner atonalen Zusammenklänge nicht einleuchten. Damit man mich aber nicht falsch versteht: ich will keineswegs neben den paar konsonierenden nur die althergebrachten dissonierenden Akkorde verwandt wissen, ich lasse mir in puncto Dissonanz sogar sehr viel Neues und erst recht sehr viel Unaufgelöstes gefallen, meinetwegen mag man gelegentlich sogar mit einer Dissonanz schließen, aber man darf meiner Ansicht nach in dieser Richtung nicht so weit gehen, daß man zuletzt grundsätzlich auf jeden konsonierenden und jeden der bekannten dissonierenden Zusammenklänge verzichtet, nur aus Angst, um Gottes willen in jeder Sekunde auch funkelnagelneu zu erscheinen; bringt man sich durch solchen Verzicht doch um ein wichtiges Mittel, durch Gegensätze zu wirken. Und ohne solche Gegensätze vermögen meines Erachtens vor allem umfangreichere Werke nicht zu gedeihen, es müßte denn der Komponist von vornherein die Absicht haben, den Hörern durch Monotonie auf die Nerven zu fallen, was allerdings bei unheilbar Originalitätssüchtigen vorkommen soll. Soviel über diesen Punkt im allgemeinen. Im besonderen will ich deshalb meinem Viertelton-Kollegen Alois Hába den Vorwurf der Originalitätssucht ebensowenig gemacht wie ihm etwa die Absicht der Monotonie-Erzeugung imputiert haben, nur meine ich eben: etwas weniger Dissonanz und desgleichen etwas weniger Bichromatik hätte nicht schaden können.

Und wenn ich nun fortfahre und sage, daß es Hába „dennoch" gelungen ist, die Klippen der Monotonie glücklich zu umschiffen, so glaube ich seinem kompositorischen Geschick damit vollends das größte überhaupt denkbare Kompliment gemacht zu haben. Es gibt eben noch andere Mittel, durch Gegensätze zu wirken, und auf diese Mittel verzichtet Hába glücklicherweise nicht. Vor allem muß ich hier die Mannigfaltigkeit seiner Rhythmen hervorheben. Auf diese durfte er allerdings um so weniger verzichten, als er alle vier Sätze seines Quartetts im wesentlichen aus nur zwei (natürlich bichromatischen) Themen sich entwickeln läßt. Und wie diese Entwicklung angelegt und durchgeführt ist, wie die nötigen Umwandlungen „gemacht" sind, das vollends kann selbst das konservativste Gemüt nur mit dem Wort: meisterlich bezeichnen! Das Hauptthema lautet:



(1 = einen Viertelton höher als d; nach meiner Nomenklatur also: hoch-d
2 = einen Viertelton tiefer als f; nach meiner Nomenklatur also: tief-f)

es ist also im Prinzip recht einfach gehalten.

[1] So verfuhr seinerzeit auch Dr. Richard H. Stein (Berlin) in seinen „Zwei Konzertstücken für Violoncello und Klavier". Zuerst erschienen 1906; dann 1909 in 2. Auflage bei Eisold & Rohkrämer. Dies Op. 26 von Stein ist somit das erste jemals veröffentlichte Werk mit Vierteltönen.

[1] Die gleiche Disposition der Tasten zeigt auch Mayers (Berlin) Vierteltonharmonium.

Ich setze es nur hin, um dem Leser eine ganz schwache Vorstellung davon zu geben, wie Vierteltonmusik auf dem Papier aussieht, und weil ich meine, daß man sich die bichromatischen Schritte darin wohl auch ohne Zuhilfenahme eines Instrumentes vorstellen kann. Sobald es sich um bichromatische Zusammenklänge irgendwelcher Art handelt, wird solche Vorstellung von „Unerhörtem" natürlich fast zur Unmöglichkeit.

Ebenso vortrefflich ist Hábas Polyphonie und der Stil des Ganzen: es ist echte Kammermusik, kein reduzierter Symphonie-Satz! Auf die einzelnen Teile (eigentlich ist ja das Ganze nur ein Satz) näher eingehen, möchte ich jedoch nicht gern. Es wären dazu viele Notenbeispiele erforderlich, und auch diese würden dem Leser bei seiner Unbekanntheit mit dem Viertelton-System schließlich doch nur wenig sagen. Uebrigens bin ich überhaupt ein Feind solcher Bruchstückeleien. Wer der ganzen Richtung den nötigen guten Willen entgegenbringt, der lasse sich die kleine Partitur kommen; sie wird ihm mehr sagen, als die schönsten und reichlichsten Fragmente daraus, selbst für den Fall, daß es ihm nur gelingen sollte, ganz wenige Stellen wirklich innerlich zu hören. Die beste Propaganda für das Werk, wie für die Bichromatik überhaupt, wäre natürlich eine Aufführung. Und .... eine solche hat bereits stattgefunden! Am 28. November 1922 brachte das Havemann-Quartett im Saale der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin das Opus zur Uraufführung, und zwar mit einem Erfolg, der alle Erwartungen übertraf und alle Befürchtungen betreffs der Zukunft der Vierteltöne verstummen ließ. Mögen einige wenige mit dem Werk selbst auch nicht einverstanden gewesen sein (mir persönlich gefiel es beim Hören noch viel besser wie beim Lesen), das eine bewies diese Aufführung doch schlagend: Vierteltöne sind von nun an auch auf Streichinstrumenten kein Ding der Unmöglichkeit mehr! Was uns so Meister Havemann und seine drei meisterlichen Genossen vorgemacht, daran könnt ihr anderen Ritter alle vom Fiedelbogen nun nicht mehr achtlos vorübergehen. Eure Ehre erfordert's vielmehr, daß ihr's den Havemanns nachmacht, sei's nun mit diesem Quartett von Hába oder mit anderen Werken, die noch kommen werden. Jedenfalls: den 28. November 1922 wird man sich merken müssen, nicht bloß der so über alles Erwarten erfolgreichen Uraufführung des Hábaschen Quartetts wegen, sondern ebensowohl wegen der ganz unglaublichen technischen wie auch musikalischen Leistung, die das Havemann-Quartett mit dieser Uraufführung vollbrachte. Deutscher Fleiß und deutsche Gründlichkeit feierten hier wieder einmal Triumphe. Dem Quartett voran ging ein Vortrag des Herrn Prof. Dr. Schünemann, des Verwaltungsdirektors der Hochschule, der sich vor allem an diejenigen wandte, die es nicht fassen können, daß nun auch an dem Fundament unserer musikalischen Kultur, an der zwölfstufigen Tonleiter, gerüttelt werden soll. Schünemann wies darauf hin, daß es Völker gibt, die eine ganz andere Einteilung der Oktave haben wie wir Abendländer, die Javaner z. B. haben nur 5, die Siamesen nur 6, die Araber wiederum 18 Stufen; er ließ einige dieser Skalen auch auf einem Glockenspiel erklingen und führte eines dieser exotischen Musikstücke im Grammophon vor (beides dürfte für manchen ein Ereignis für sich gewesen sein!). Er führte dann in ebenso schlichter wie formvollendeter Weise weiter aus, wie diese Tonleitern später durch Unterteilung der Stufen bereichert wurden, und wie es heut im Osten Musikkulturen gibt, die schon längst auch den Viertelton besitzen, so daß es an der Zeit wäre, wenn auch wir im Westen es einmal mit einer Unterteilung unserer alten Skala versuchten. Einen solchen Versuch stelle Hába in seinem Viertelton-Quartett zur Diskussion. So war Schünemanns Vortrag durchaus keine Lobrede, vielmehr eine äußerst sachliche Vorbereitung für die Aufnahme des Quartetts und wurde dementsprechend von der zahlreichen Hörerschaft gewürdigt.

Ich nannte oben diese Aufführung eine Uraufführung, trotzdem ich weiß, daß das Opus bereits im März 1922 von einem Brüsseler Quartett in Paris gespielt worden ist, denn: diese Pariser Aufführung können wir ruhig als „nicht gewesen" betrachten, wir tun ihr jedenfalls damit den größten Gefallen. Fand sie doch nach ganz ungenügender Vorbereitung statt, und brachte sie das Werk deshalb doch nur — zur Hälfte! Ich gehe nicht zu weit, wenn ich sage: man spielte dort „auf blinde Meinung!" Ganz „dementsprechend" war natürlich auch der Erfolg. Doch, wie gesagt, machen wir es mit dieser halben Aufführung so, wie es viele Leute mit der ganzen Viertelton-Bewegung machen möchten: schweigen wir sie einfach tot. Es hat außerhalb Galliens ohnehin kein Hahn nach ihr gekräht.

Das eine aber steht für mich schon heute unumstößlich fest: die Vierteltonmusik ist auf dem Marsche und wird sich schließlich, nicht als Feindin der alten diatonischen und chromatischen Tonkunst, sondern als ihre Ergänzung, als ihre Vollendung (sagen wir: für die nächsten tausend Jahre der Musikgeschichte) siegreich durchsetzen. Wird's auch, wie bisher, immer nur langsam gehen, so doch immer voran!

Und noch eins: das bereits erwähnte, so sehr beliebte Verfahren, die ganze Richtung und ihre Vorkämpfer nach Kräften totzuschweigen, wird in Zukunft keinen Erfolg mehr versprechen, dazu sind der Streiter nun doch schon zu viele!

Karl Bleyle: „Hannesle und Sannele".

Heitere Oper in zwei Akten.

Uraufführung am 19. April in Stuttgart (Staatsoper).



In dem Maße, in dem unserem deutschen Opernschaffen das musikalische Lustspiel abhanden kommt, wächst unsere Sehnsucht danach. Versuche tauchen ja immer wieder auf; meist packte die Hand des Komponisten zu schwer zu, belastete das Ganze mit symphonisch breitem Orchester, Sprechgesang, vergaß übersichtliche Gliederung. Zudem sind gute Vorwürfe für die heitere Oper wie der romantisch durchhauchte Nicolais, der volkstümlich-historische Wagners, der aus einem lebensvollen Zeitstil herausgewachsene Figarostoff Mozarts, oder die halb märchenhaften Türkenstoffe der „Barbiere" von Rossini und Cornelius und der Mozartschen Entführung selten. Am nächsten lag lange Zeit das bürgerliche Milieu, dessen behäbige, verschrobene, zopfige und kuriose Typen sich das deutsche Singspiel von Hiller bis Lortzing zunutze gemacht hat. Aber dazu fehlt heute manche Voraussetzung; unserem maschinenbewegten, in großen Städten unfroh zusammengepferchten Leben sind jene schnurrigen Apotheker, Vormünde, Baculi usw. fremd geworden; als traurigen Ersatz haben wir die Typen der Schieber, Kriegsgewinnler, Börsenspekulanten eingetauscht; jämmerliches Gelichter, das der heiteren Oper wohl kaum dienlich sein wird.



Karl Bleyle.

Wenn sich Karl Bleyle doch in seinem Werk dem engen Kreis des Kleinbürger- und Handwerkertums zugewandt hat, so geschah es in der Erkenntnis, daß die komische Oper die symphonische Form und die „unendliche Melodie" nicht verträgt und in dem Gefühl, daß er seiner ganzen Veranlagung nach am sichersten auf das Vorbild Lortzing zurückgreifen müsse. Otto Ludwigs Novelle „Vom Regen in die Traufe" (deren Titel viel besser ist als der landschaftlich begrenzte „Hannesle und Sannele") bot eine günstige Unterlage: Hannesle, ein „tapferes" Schneiderlein, wird von seiner schlagfertigen Stiefmutter mit dem Spanischrohr gemaßregelt und unterdrückt. Die Erlösung von ihr erhofft er aus der Verbindung mit der sehr handfesten Lise Sauermilch, gerät dabei aber vollends vom Regen in die Traufe. Die Rettung bringt das reizende Sannele, die mit einem fingierten Lotteriegewinn dem Drachen das schriftliche Eheversprechen Hannesles wieder entlockt. Die Handlung ist durchweg bildhaft verständlich, namentlich im ersten Akt mit Geschick aufgebaut, im zweiten Akt aber zu primitiv zu Ende geführt. Empfindlich erscheint der Mangel an Humor, den ein paar komische Situationen und mehr oder weniger geschmackvolle und witzige Späße leider nicht zu ersetzen vermögen. Bemerkenswert bleibt aber die sehr glückliche Anlage des Textes im Hinblick auf die musikalische Gestaltung, auf die gute Gliederung der Einzelgesänge, Rezitative, Ensembles und Chöre, die die modernere Oper ganz außer acht lassen zu können glaubte. Hier tauchen Lied, Romanze, Ballade, Ständchen, Duett, Ensemble in wohlabgewogener Anordnung wieder auf. Freilich in noch zu ängstlicher und enger Anlehnung an Form und Sprache bewährter Vorbilder. Aber dieser Eklektizismus darf zunächst dem Erstling ebenso zugute gehalten werden, wie gelegentliche stilistische Entgleisungen in symphonisches Pathos. Manches, wie das sehr hübsche erste Ensemble („Nur vorwärts Herr Schneider"), das Duett der beiden Alten u. a., zeigen eine untrügliche Begabung Bleyles für das Singspiel, für das er eben schließlich auf Vorbilder zurückgreifen mußte, weil uns die Tradition dafür verloren gegangen ist. Eine gewandte Orchesterbehandlung kommt Bleyle in seinen Absichten zu statten, zumal da er durchsichtig und einfach, auch witzig zu instrumentieren vermag und mit Glück das ewige Illustrieren und Gestenmachen im Orchester vermeidet. Aber auch hier wird er mit fortschreitender Erfahrung noch mehr ein Eigener werden müssen. Auf alle Fälle muß Bleyles Absicht (und Mut), das Einfache, Leichtfaßliche zu wollen, liebhafte Melodik in geschlossenen Formen auf schlichter Orchesterunterlage zu schaffen, durchaus anerkannt werden.

Die Aufführung unter Karl Leonhardts gediegener musikalischer

und Otto Erhardts sehr flotter Spielleitung war (abgesehen von der räumlich problematischen Inszenierung) ausgezeichnet und holte aus dem Werk, was herauszuholen war. In den Titelpartien bewährten sich Heinrich Lohalm und Gertrud Bender glänzend. Im übrigen sind zu nennen: die drastische, aber mit ihrer Komik zu sehr kokettierende Lise der Frau Heyne-Franke, die im derb-komischen Fach zweifellos ein besseres Betätigungsfeld hätte als in graziösen, heiteren Koloraturpartien; die nicht allzuhart gesottene Stiefmutter der Frl. Schönberger und die amüsanten Episodenfiguren der Frau Söhnlein durch die (leider viel zu wenig beschäftigte) Luise Enzinger, des Hans Kuckuck durch Swoboda und des Schmieds durch Reinhold Fritz.

Leipziger Uraufführungen.

Max Ettinger: „Judith".

Die Leipziger Oper brachte als Uraufführung die musikalische Tragödie „Judith". Der Komponist Max Ettinger drängte Hebbels fünf gewaltige Dramenakte in fünf knappe Bühnenbilder zusammen, hat Kürzungen vorgenommen, aber nichts von Belang geändert. Das schon unterscheidet das neue Werk von früheren, durchaus opernmäßigen Verarbeitungen des gleichen Stoffes. Das Streben, tief in die Seelen der handelnden Personen zu dringen, ist überall erfühlbar; doch hat der Dichterkomponist vermieden, sich auf die psychologisch zugespitzte Hebbelsche Dramatik festzulegen, was dem Ganzen nur zum Vorteil geworden ist. In gleichem Maße wie er die Klippe Hebbelscher Spitzfindigkeit glücklich umschifft hat, hat er sich gehütet, Pracht und Herrlichkeit im Feldlager des Holofernes zu Prunkstücken leerer Dekorationsmusik mit handgreiflichen Theatereffekten zu gestalten. Ettingers Musik ist durchaus natürlich empfunden, klar aufgebaut und von einer schlichten inneren Wärme, die oftmals an die weiche Innigkeit jüdischer Kirchenmusik denken läßt. Mit dem Leitmotiv wird nicht aufdringlich gearbeitet; als geschlossene Nummer ist ein Chor im letzten Bilde bemerkenswert. Das Themenmaterial könnte hier und da plastischer gestaltet sein; die Instrumentation ist modern ohne besondere Ueberraschungen zu bieten. Das Ganze mit seinem maßvollen Eklektizismus gibt sich als eine sehr ansprechende Gebrauchsoper, die in Stil und Musik engere oder weitere Zusammenhänge mit Halévys „Jüdin" und — in einigen lyrischen Partien — mit Verdis „Othello" aufweist. In der Titelrolle der Judith bot eine musikdramatisch hochstehende Leistung Emmy Streng, die wir nur ungern nach Hamburg ziehen sehen. Hauptmitwirkende, der anwesende Komponist und der dirigierende Kapellmeister (Szendrei) wurden am Schluß eifrig gerufen.

* * *

Mary Wurm: „Die Mitschuldigen".

Nun hat man auch Goethes Jugendlustspiel „Die Mitschuldigen" in Musik gesetzt, und Leipzig blieb die Uraufführung dieser anspruchsvollen Operettenposse vorbehalten. Mary Wurm hat die Goetheschen Alexandriner zu komponieren versucht, dilettantisch, schmalzig, erfindungsarm, sträflich banal und reminiszenzenreich. „Schlaf, Kindchen, schlaf" und „O du lieber Augustin" klingen zwischen Walzerweisen, lyrischen Schmachtfetzen und vorstadtmäßigem Coupletsingsang auf. Musiker und Sänger sollen sich bei der Einstudierung mehrfach geweigert haben, zu spielen und zu agieren. Die in Dresden lebende Komponistin, als Klavierspielerin (Schülerin von Clara Schumann) ehedem geschätzt, bestand indes auf ihrem Schein, und so gab es ein stilles Leichenbegängnis auf der ganzen Linie. Leipzig aber sehnt sich nach einem Operndirektor, der endlich einmal Ordnung und ernsthaften Kunstwillen in unseren verlotterten Opernbetrieb bringt.

Curt M. Franke.

Dresdener Erstaufführungen.

Mussorgsky: „Boris Godunow".

Seit langer Zeit wieder einmal ein großer Abend im Semperhause! Festliche Stimmung, wie ehedem in der Vorkriegszeit. Auch diesmal zahlreiche auswärtige Pressevertreter und Bühnenleiter anwesend. Generalmusikdirektor Fritz Busch, der dem Zarendrama schon vor zwei Jahren in Stuttgart den ersten durchschlagenden deutschen Erfolg sicherte, hat auch für Dresden recht behalten. Die Zuhörerschaft stand trotz der über vier Stunden währenden Vorstellung ganz im Banne der musikalisch und darstellerisch wahrhaft glänzenden Wiedergabe, die sich im Rahmen einer historisch getreuen Inszenierung mit prachtvollen Dekorationen und Kostümen vollzog. Das Textbuch nach Puschkins berühmtem Roman, unter Zuhilfenahme der Geschichtsquellen Karamins, wurzelt mit den Hauptfiguren, besonders der scharf umrissenen Titelrolle (Burg), dann aber auch mit seinem vielfachen, den Leitgedanken überwuchernden szenischen Beiwerk kraftvoll im russischen Volkstum. So auch die Musik. Der Komponist hat eigenartige und wertvolle Lieder geschaffen. Auf dem Gebiete der Oper strebte er als kraftvoller Naturalist Reformen an, für die es ihm aber an gründlicher musikalischer Durchbildung gefehlt haben soll. In „Boris Godunow" stehen Glanz und Pracht, Not und Elend, überquellende Lebensfreude, Schwermut und Melancholie nebeneinander. Wir hören weiche melodische Klänge, einschmeichelnde Liedchen, dann wieder Ausbrüche der Leidenschaft und Rache. Eine starke Handlung fehlt. Trotzdem, die Bilder sind in ihrem bunten Wechsel durchaus fesselnd. Vermittelnd wirkt Mussorgskys naiv-volkstümliche, kernrussische, nur in den polnisch-litauischen Szenen mehr westlich orientierte Tonsprache, was von besonderem Reiz ist. Ueberhaupt legt der Komponist den Hauptwert auf eindrucksvolle Farbigkeit, in genauer Uebereinstimmung mit den mannigfaltigen Geschehnissen der Szene. Die alten Kirchentonarten geben dabei der vor 50 Jahren entstandenen und 1874 erstmalig aufgeführten Oper eine Prägung, die stellenweise neuzeitlich anmutet. Von kraftvoller Schönheit sind das Gebet des Boris bei der Krönung, die beiden Monologe des durch Gewissensangst gepeinigten Herrschers und seine qualvolle Sterbeszene. Russischer Stimmungs- und Klangreiz ruht in den teils unbegleiteten, teils instrumental nur leicht gestützten Chören. Wie trefflich ist der falsche Demetrius (Pattiera) gezeichnet! Neben ihm der alte Chronikschreiber Pimen (Bader), der weinselige Bettelmönch Warlaam (Ermold), der in seiner Einfalt prophet'sche Idiot (Wildhagen), der kindlich anhängliche Zarewitsch (Nikisch), die rührend um ihren toten Bräutigam trauernde Xenia (Stephan) und andere mehr. Echt russisch wirken auch die Amme (Jung) und der Volkstypus der Schenkwirtin (Haberkorn). Wo der Tanz herbeigezogen wird, tritt zur Farbigkeit der Musik auch ein packender Rhythmus, so in der Aufruhrszene des 8. Bildes und in der prickelnden Polonaise des Gartenaktes.

Für die Aufführung war der ehemalige Moskauer Kapellmeister Prof. Dobrowen als Spielleiter gewonnen worden, der im Verein mit den Malern Chudjakoff (Dekorationen) und Prof. Fanto (Gewänder), sowie Maschineriedirektor Hasait für größtmögliche Stilechtheit der szenischen Wiedergabe besorgt war. Um einzelne Bühnenbilder zu nennen: Der Kathedralenplatz, das Zarengemach und der Dumasaal (Schlußszene) im Moskauer Kreml und der Schloßpark in Sandomir waren von berückender Farbenwirkung. Prächtig klangen die von Pembaur und Knöll eingeübten Chöre. Sehr gefielen auch die reizenden Spielszenen der Zarenkinder, in denen sich (20 Jahre vor Humperdinck!) manche Berührungspunkte mit der deutschen Märchenoper vorfinden. Von den Hauptmitwirkenden bot Burg in der Titelpartie eine bewundernswerte Meisterleistung. Daneben Pattiera als prächtiger in Gesang und Darstellung (Fanatismus) zwingender falscher Demetrius, Helena Forti (Marina), Grete Nikisch (Zarewitsch), Bader (Pimen). Des weiteren sind zu nennen die Damen Jung, Haberkorn und Stephan, die Herren Ermold, Eybisch, Großmann und Wildhagen. Generalmusikdirektor Fritz Busch an der Spitze unserer herrlichen Staatskapelle übertraf sich selbst. Nach der ergreifenden Sterbeszene am Schlusse setzte der Beifall selbstverständlich erst zaghaft ein; dann aber gingen die Wogen dankbarer Begeisterung mächtig hoch, und es kam zu Dutzenden von Hervorrufen für alle am großen Erfolge Beteiligten. Fritz Busch überließ bei den weiteren Wiederholungen hier und da die musikalische Leitung seinem Regisseur Prof. Dobrowen, der sich dabei als ein umsichtiger, überlegener Dirigent erwies und großen Erfolg erntete. So kommt die ungemein farbige und abwechslungsreiche Oper mit ihrer eindrucksstarken impressionistischen Tonmalerei zu voller Bühnenauswirkung: eine Sehens- und Hörenswürdigkeit ersten Ranges, in der bei den notwendigen Um- und Neubesetzungen einzelner Partien auch andere einheimische Kräfte sich ehrenvoll behaupteten.

Mozart: „Gärtnerin aus Liebe".

Die „Knospe des Figaro"! Von den Jugendwerken des Salzburger Meisters ist die für München 1774 komponierte und am 13. Januar 1775 daselbst zur Uraufführung gelangte Opera buffa „La finta giardiniera" wohl das Mozarttümlichste. Trotz großem Erfolge, über den u. a. die damals am bayrischen Hofe zu Gaste weilende sächsische Kurfürstin berichtet, dauerte es fünf Jahre, bevor das Werk ins Deutsche übersetzt wurde. Reichardts Theaterkalender erwähnt 1781 „Das verstellte Gärtnermädchen" als Operette, die 1789 in Frankfurt a. M. herauskam. Mozart selbst hat die überlange Oper, deren Text von Calcabigi-Coltellini kaum über die Schablone der „Commedia dell'arte" hinauskommt, wesentlich gekürzt. Ausführlicheres darüber ist in Aberts Mozart-Biographie zu finden. Eine reiche Fülle wonniger Melodie, bukolischen Humors und geistvoller Tonmalerei klingt uns entgegen. Die Musik ist durchglüht von grundgütigen süßen Tönen. Ihr Leitmotiv: „Alles um Liebe"! Vielfach sind Bearbeitungen vorgenommen worden, so neuerdings von R. und L. Berger (statt der drei Akte vier Bilder). Der tragische Einschlag des Liebeswahns ist ins Tragikomische gewandelt. Dabei ging freilich manche Mozartsche Bezeichnung verloren. Allein der Gewinn neigt um so stärker nach der heiteren Seite, und man genießt das Werk mit um so fröhlicherer Anteilnahme. Für die Dresdener Erstaufführung (nach fast 150 Jahren) hatte Kapellmeister Kutzschbach die auf Mozart zurückgehenden Holzbläser-Eintragungen einer

in der Sächsischen Landesbibliothek befindlichen deutschen Partiturabschrift, die früher im Schloßarchiv zu Oels aufbewahrt wurde, benutzt. Mit dem feinfühligen Dirigenten arbeitete Dr. Staegemann als Spielleiter in inniger Gemeinschaft, und so kam eine sorgsam abgerundete und durchweg frische Aufführung zustande. Das Ereignis des Abends war die Entdeckung einer außergewöhnlichen humorvollen Spielbegabung des lyrischen Tenors Max Hirzel. Der Künstler wurde als geprellter Podesta zum Träger des Erfolges. Neben ihm zeichneten sich Liesel v. Schuch und Staegemann als drahtziehendes Domestikenpaar besonders aus. Auch Angela Kolniak (Titelrolle) und Eybisch als ihr Partner Belfiore, beide köstlich in der verstellten Wahnsinnsszene, verdienen lobende Anerkennung. In den Partien der Arminda und des Ramiro schritten die Damen Sat'z und Keuschnig auf zu hohem Kothurn. Komisch wirkte die Episode des pfiffigen Doktors (Winterheld vom Schauspielhaus), dessen Schlagwort „Die Medizin ist eine spekulative Wissenschaft" Herrn und Frau Neureich im Publikum besonders zu gefallen schien. Mit der „Gärtnerin"-Urständ werden wir nun hoffentlich bald zu einem Mozart-Zyklus gelangen, der gerade unserer heutigen Zeit völkischen Niederbruchs nottut, um immer wieder zu zeigen, welch reiche, unverlierbare Schätze die deutsche Kunst in Mozarts Opern besitzt, von denen „Don Juan" in Dresden leider schon lange fehlt. Kommt er aber wieder, dann möglichst in der Levischen Bearbeitung und nicht in der zuletzt gewählten!

Marschner: „Hans Heiling".

Mit der Neueinstudierung von „Hans Heiling" hat Generalmusikdirektor Fritz Busch ein meisterliches Werk deutscher Opernromantik dem Spielplan wieder eingefügt, das in unserem Volkstum wurzelt und dessen Werte auch heute, nach 90 Jahren, noch stark genug sind, um ihre Wirkung zu tun. Von besonderem Reiz ist es dabei, die Ausstrahlungen zu verfolgen, mit denen die „Heiling"-Musik das Schaffen der Zeitgenossen Heinrich Marschners beeinflußt hat. Fritz Busch und Hans Pfitzner, der Spielleiter a. G. hatten sich mit Liebe in die Partitur und in die Ideenwelt dieser Volksoper versenkt. Beide Künstler schöpften aus dem Geiste der Marschnerschen Musik. Busch bot die Ouvertüre zwischen dem 6. und 7. Bilde, gewissermaßen in Anknüpfung an den Monolog Heilings. Der Komponist ließ das Tonstück seiner Zeit nach dem szenischen Vorspiel (1. Bild) erklingen, bewies also damit, daß er die Ouvertüre nicht als Einleitungsmusik für das Werk betrachtete. Die neue Anordnung verblüffte und ist in musikdramatischer Beziehung anfechtbar. Daran vermag die glänzende Wirkung beim Publikum und selbst der Dacapo-Ruf nichts zu ändern. Pfitzners Inszenierung stellte mit Hilfe der neuen Illusionsbühne ein geschlossenes Zusammenstimmen der Volks- und Geisterszenen her. Besonders wirkungsvoll geriet die blitzschnelle Verwandlung der dunkel-gespenstischen Felsblöcke in die Erscheinungen der Erdgeister und das Umblättern des Zauberbuches. Nicht ganz so glücklich war das Problem der Schlußszene gelöst, bei der die Geisterwelt in zu hellem Lichte erschien und verblieb. Ausgezeichnet hielten sich die Chöre. Von den Darstellern sind Burg (Titelrolle), Grete Nikisch (Anna), Frau Viereck (Königin) und Ermold (Stephan) mit Auszeichnung zu nennen. Prof. H. Platzbecker.

Walter Braunfels: „Phantastische Erscheinungen eines Themas von Hektor Berlioz". 25. Werk[1].

Wenn es sich darum handelt, die innerlich groß geschauten und äußerlich meisterhaft gegebenen Schöpfungen für großes Orchester aufzuzählen, mit denen uns die jüngste Vergangenheit beschert hat, dann darf das 25. Werk von Walter Braunfels: „Phantastische Erscheinungen eines Themas von Hektor Berlioz" unter keinen Umständen in der Reihe fehlen. Es ist etwas Eigenartiges um diese „phantastischen Erscheinungen": man stutzt und staunt eine Zeitlang, wenn man sie zum ersten Male hört und dann jauchzt man ihnen befreit-begeistert zu: Musik von solcher Unmittelbarkeit, von solch mühelos quellender Empfindung und Erfindung, Musik von solch zwingendem Klangzauber gab es in der Theorie eigentlich überhaupt nicht mehr! Musik, die so alles kalten und bleichen, gequälten und verstimmenden Verstandeswesens bar wäre, wie diese, wurde von den Zeitkennern und -deutern wirklich und wahrhaftig in eine ferne, ursprünglichere und reinere deutsche Zukunft verwiesen! Und nun ist sie jetzt da: jetzt — selber eine „phantastische Erscheinung" innerhalb des derzeitigen Musikschaffens nicht nur, sondern des künstlerischen Schaffens überhaupt. Ein Gebilde also, das berufen erscheint, an einer Zeitenwende die Brücke zu schlagen zwischen dem Vergangenen und dem Werdenden; ein Gebilde, das die Verbindung mit dem Gewesenen aus einem inneren Muß heraus hält und das zugleich Baugrund für Kommendes hergibt. Letzteren nicht aus erkünstelten „zeitgemäßen" harmonischen, rhythmischen, formalen oder Stimmführungsgrundsätzen heraus, sondern weil es lebt und alle Zeichen tiefer und reicher Lebensfülle in sich trägt. In diesem Sinne ist Braunfels kein „moderner" Mensch und Künstler, wie ihn die Mode will; dafür ist er aber einer von denen, denen keine „Mode" etwas anhaben kann, eben weil er sie selber nicht kennt.

Die „Phantastischen Erscheinungen" hören und sie für ein Ausnahmewerk finden, ist eins. Sich in ihnen aber dann zurechtzufinden, d. h. sie sich zur inneren Aneignung zurechtzulegen, ist lange nicht so rasch getan. Dieser inneren Aneignung steht nämlich die Schwierigkeit entgegen, für was man das Werk als Ganzes eigentlich halten soll: für eine Art „absoluter" Symphonie oder für eine Symphonische Dichtung? Daß die zwölf „Erscheinungen" des Berliozschen Flohliedes[1] („Es war einmal ein König") nicht ungeordnet aufeinanderfolgen, ist rasch erkennbar, da sie der Komponist zu bestimmten Gruppen „zusammengestellt", aus kleinen Einzelteilen also größere Teile einheitlichen Charakters gebildet hat. Auf diese Weise sind — nach der Einleitung — ein Allegro: 1.—4. Erscheinung, ein Andante: 5. und 6. Erscheinung, ein Scherzo: 7.—9. Erscheinung, ein Allegro, Moderato, Adagio: 10.—12. Erscheinung und ein Finale, also 5 Sätze entstanden, die das Ganze gliedern. Am überlieferten Symphoniebau gemessen, erscheint auch diese Gliederung selbst als eine „phantastische Erscheinung". Der Titel des Werkes bezöge sich demnach rechtmäßig auch auf dessen Architektur.

Ob Symphonie oder Symphonische Dichtung, wissen wir nun aber immer noch nicht. Daß es der Komponist nicht für unbedingt erforderlich hält, alle „Erscheinungen" zum Vortrag zu bringen, und daß er die gedruckten 12 „Erscheinungen" (mit dem Finale 13) aus etwa der doppelten Anzahl fertiger weiterer Veränderungen ausgewählt hat, spricht dafür, daß wir es in diesem Werke mit keiner Symphonischen Dichtung zu tun haben. Andernfalls wären sowohl die vorgenommene Auswahl wie der vorgesehene Ausfall unmöglich. Nach einem vorgesteckten dichterischen Plane ist das Ganze also keinesfalls entstanden; demnach besteht die Bezeichnung „verkappte Symphonie", die sich in der „Thematischen Einführung" von Dietrich Brand (Univ.-Ed.) findet, aber vermutlich vom Komponisten selber herrührt, zu Recht. Daß jede einzelne „Erscheinung" für sich der Ausdruck eines überaus klaren dichterischen Bildes bezw. eines geistreichen und gemütstiefen dichterischen Gedankens ist, tut der obigen Feststellung durchaus keinen Abbruch; ohne dergleichen wird man ja auch selbst Beethoven gegenüber nicht fertig (siehe meine Ausgrabung der F. A. Schindlerschen Deutung der 8. Symphonie Beethovens in Heft 8, Jahrg. 1921 der N. M.-Z.). Stände hier der entsprechende Raum zur Verfügung, wollte ich gern an eine Einzelausdeutung der Braunfelsschen „Erscheinungen" herantreten, ohne fürchten zu müssen, denselben Gewalt anzutun. Fernerhin wäre es, der Natur des Werkes gemäß, möglich, die innere Folgerichtigkeit in der Aufeinanderfolge der nun einmal zu einem Ganzen vereinigten 13 „Erscheinungen" zu erweisen, um auf diesem Wege schließlich doch noch zu einer „Symphonischen Dichtung" zu kommen. Wie man sieht, haben wir in Braunfels' „Phantastischen Erscheinungen" eine Stilgattung vor uns, die weder nach der einen noch nach der anderen Seite hin ganz scharf abzugrenzen ist, in ihrer Art aber nun etwas durchaus Selbständiges, d. h. in sich Bodenständiges darstellt. Zum Vergleiche wäre aus dem zeitgenössischen Schaffen in erster Linie Hans Pfitzners Romantische Kantate „Von deutscher Seele" heranzuziehen, bei der die Dinge ähnlich liegen.

Da Dietrich Brand schon eine ausreichende Thematische Einführung verfaßt hat, kann ich hier auf eine solche verzichten; sie würde im wesentlichen ja nur eine Wiederholung des dort bereits Gesagten werden müssen. Mir kam es mehr auf die Aufhellung der Formfrage, die Braunfels' Werk aufgibt, und auf die Charakterisierung der Bedeutung desselben im allgemeinen an. Dazu ist die Hauptsache schon im Eingange dieser Betrachtung niedergelegt bezw. angedeutet worden. An dieser Stelle sei nur noch nachgetragen, daß es für Walter Braunfels irgendwelche „Schwierigkeiten" in der Stimmführung, irgendwelche unausgenutzt gebliebenen rhythmischen Möglichkeiten sowohl im Nach- als auch im Miteinander (gewiß an Bruckner geschult) oder irgendwelche Versuchung, in der Instrumentierung das Unvollkommenere an die Stelle des Vollkommenen zu setzen, offenbar nicht gibt. Ich führe das — abgesehen von dem allseitigen, gründlichen handwerklichen Können Braunfels' — auf seine geradezu fabelhafte Ursprünglichkeit im „Anschauen", und diese wieder auf eine rechte, seltene, ganze, deutsche Musikseele zurück, deren Schaffen einmal mit Recht als „genial" empfunden werden darf. Ein wie starker Eigener Braunfels ist, bezeugt wohl nichts eindringlicher als die Tatsache, daß er sich das Hauptthema seiner „Erscheinungen" von dem Franzosen (aber in künstlerischer Hinsicht Wahldeutschen) Berlioz holt und dennoch in keinem Takte seines Werkes französisch wird oder wirkt, trotz gelegentlicher Anlehnung an Berlioz. Solche innere Sicherheit allein ist in unserer Zeit ein Ereignis und ein Erlebnis von bleibendem und — hoffentlich — auch zeugendem Werte. Reinhold Zimmermann.

[1] Universal-Edition, Wien-Leipzig.

[1] Zu allermeist geben nur Motive des Liedes die Themen für die „Erscheinungen" ab, handelt es sich also um keine „Variationen" im herkömmlichen Sinne.



Musikbriefe

Frankfurt a. M. Das Frankfurter Musikleben besitzt zwei Mittelpunkte, das Opernhaus und die Museumsgesellschaft, um diese beiden Institute gruppieren sich die zahlreichen sonstigen musikalischen Veranstaltungen. Die Tätigkeit der Oper ist diesen Winter in Anspruch genommen von den Vorbereitungen für die beiden Neuheiten: Die Frau ohne Schatten und Pfitzners Palestrina. Das Straußsche Werk ist bereits der Oeffentlichkeit zur Diskussion gestellt worden. Auch hier forderte es Achtung vor dem großen technischen Können des Meisters, zeigte aber doch, wie weit die Neueren von Strauß abgerückt sind, während er in seiner alten Schreibweise verharrt. Die Aufführung unter Szenkár war eine vorzügliche Leistung; Orchester, Chor, Ensemble und Solisten setzten all ihre Kräfte ein und verschafften dem blutleeren dramatischen Spiel soviel Leben, wie ihm einzuhauchen ist, „um es ganz vom Versteinen zu retten". Sonst hörte man neueinstudiert die „Königskinder" von Humperdinck, eine liebevolle Aufführung unter Rottenberg, die doch nicht darüber hinwegtäuschen konnte, daß dieses Werk nach all den schweren tatsächlichen Erlebnissen, die unsere Generation durchgemacht hat, seine Berechtigung nicht mehr zu behaupten vermag. Der künstliche Aufputz, die vielen Wagner-Anklänge, die viel zu schwere Instrumentation beeinträchtigen die Einheit und erdrücken das naive melodische Grundmaterial. Neueinstudiert und in die Biedermeierzeit zurückverlegt ließ Rottenberg die Traviata wieder erstehen. Nicht nur im Milieu, auch in der Auffassung des Dirigenten und der ausgezeichneten Vertreterin der Titelrolle — Marie Gerhard — wurde das Empfindsame mit viel Stilgefühl betont, nicht gerade zum Vorteil des Werkes. Feiner wirkt es so, gewiß — aber gedacht ist es italienischer mit mehr Brio und Temperament. Außer einigen Gastspielen, unter denen vor allem der Petersburger Dirigent Küper mit einer prachtvollen, elementaren Boris Godunow-Aufführung zu erwähnen ist, brachte die Weihnachtszeit noch dem Kinderpublikum das „Tuttifäntchen", das Märchen jenes Holzhampelmannes, den weniger die Dichtung, als die frische Musik Paul Hindemiths zur wirklich lebendigen Figur machte. Wesentlich zielbewußter als in der Oper — wo neben vorzüglichen Leistungen oft recht Mittelmäßiges geboten wird — arbeitet man in der Museumsgesellschaft unter Hermann Scherchen. In ihm ist ein Dirigententyp verkörpert, wie wir ihn lange nicht gesehen haben. Hans von Bülow muß ähnlich gewesen sein. Mit einem großen künstlerischen Temperament verbindet er pädagogisches Ethos, nicht in kleinlich lehrhaftem Sinne, sondern durch seine Art die Programme zu wählen, durch das scheinbar völlige Zurücktreten hinter den Werken selbst, durch die große Achtung vor dem aufgeführten Kunstwerk, die sich vom Dirigenten auf die Hörer überträgt. Scherchen hat das Orchester erst diesen Winter übernommen, und es ist müßig zu erwähnen, daß beide noch nicht völlig aufeinander eingestellt sind, besonders da Scherchen nicht alte Traditionen übernimmt und auch nicht der Leiter ist, der das Orchester im Moment mit sich fortreißt. Die Museumskonzerte brachten klassische und moderne Musik, neben Händel und Gluck, einen russischen Abend mit der II. Symphonie von Borodin und dem Klavierkonzert von Bortkiewicz, das von Lubka Kolessa etwas zu lieblich aufgefaßt gespielt wurde. Ein Programm war tschechischen Komponisten gewidmet. Judith Bokor spielte temperamentvoll das Cellokonzert von Dvorak und von den Neuesten hörte man die I. Symphonie von E. Krenek. In diesem Frühwerk des heut erst Zweiundzwanzigjährigen klingt alles noch wie in Gärung. Anklänge an Gewohntes stehen unvermittelt neben modernsten Stellen. Aus der Arbeit spricht eine starke, wenn auch noch nicht ausgereifte Persönlichkeit. — Von Modernen brachte Scherchen u. a. Mahlers selten gehörte IX. Symphonie und Schönbergs Kammersymphonie, jenes Werk, das zwischen den beiden Stilen des problematischen Komponisten steht. Das letzte Konzert des Jahres wandte sich wieder den Klassikern zu und zeigte das Ziel, auf das der Dirigent hinstrebt. Besonders in der Wiedergabe der VII. Beethovenschen Symphonie bewies Scherchen, was er in steter Zusammenarbeit mit einem Orchester zu leisten imstande ist. Der Cäcilienverein unter Dr. Temesvary führte als Messekonzert die III. Mahler-Symphonie auf, und am Bußtag das besonders in den Chören fein ausgearbeitete Requiem von Sgambati. Der Rühlsche Gesangverein hatte sich mit der Konzertgesellschaft Offenbach unter ihrem gemeinsamen Dirigenten O. v. Pander zu einer Aufführung der VIII. Mahler-Symphonie vereinigt; und wenn auch die Kräfte nicht ganz ausreichten, so freute man sich doch wieder einmal das große Werk des Meisters zu hören, für das die Zeit uns gereift hat. Die Singakademie und der Motettenchor unter ihrem tüchtigen Leiter Prof. Gambke veranstalteten mehrere wertvolle Abende, und daneben hörte man die zahlreichen Männerchorvereinigungen, die technisch zum Teil Ausgezeichnetes leisteten, während ihre Programme meist viel an musikalischem Geschmack zu wünschen übrig ließen. — Von der überaus großen Schar von Solisten- und Kammermusikveranstaltungen seien nur die bedeutendsten genannt. Helge Lindberg stellte im Kaisersaal des Römers seine große Kunst in den Dienst des Vereins der Altstadtfreunde und Prof. Alexander Borowski, einer der größten lebenden Pianisten, spielte moderne und klassische Werke, vor allem Kompositionen von Bach in hinreißender Weise. Die Kammermusik führt heute von selbst zu den modernen Komponisten, die durchweg diese Form bevorzugen. Ein Abend unter Scherchen brachte die symphonische Musik für neun Soloinstrumente von Krenek, den Zyklus „Die junge Magd" von Paul Hindemith und in der originalen Besetzung für Soloinstrumente Wagners Siegfried-Idyll. Es klang so durchsichtig und duftig, daß es den Vorwurf — Wagners Orchester sei dick und kompakt — in überzeugender Weise widerlegte. Einen äußerst genußreichen Abend hatte man schließlich dem neugegründeten Amarquartett zu danken. Die Spieler: Amar, Caspar, Hindemith und Frank sind ausgezeichnet aufeinander eingestellt und trugen meisterhaft Regers fis moll-Quartett und Hindemiths Op. 10 in C dur vor. Dr. M.

*

Elberfeld. Wenn die Berliner Philharmoniker in ihrem Bestand bedroht sind, brauchen wir im Wuppertal uns eigentlich nicht zu schämen, daß es unserem Orchester ähnlich ergeht, da es — beinahe so gut spielt wie die Philharmoniker! Der Unterschied liegt aber anderswo: unser vereinigter Instrumentalkörper ist städtisch und hatte bisher so etwas wie Beamtencharakter. Man kann sich also die Aufregung in den beteiligten wie überhaupt allen kunstfreundlich gesinnten Kreisen vorstellen, als vor etlichen Wochen die Stadtväter in Elberfeld und Barmen beschlossen, die Theater zum 1. Mai 1924 zu schließen und das Orchester zu entlassen, da die Finanzlage der Städte die Weiterführung nicht mehr gestatte. Damit wären dann die gleichfalls schwer ringenden Konzertgesellschaften aller Sorgen um ihren Fortbestand überhoben, während für das Publikum gelegentliche Solistenkonzerte, Parteiveranstaltungen, die sicher zahlreich einsetzen würden, Männerchöre und — das Kino verblieben, wenn nicht eine großzügige Organisation (Theatergemeinde und Konzertbund) uns vor der drohenden seelischen Verelendung bewahrt. Ob es freilich möglich ist, ein solches Unternehmen jetzt noch, sozusagen in zwölfter Stunde, ins Leben zu rufen und erfolgreich zu gestalten, muß leider bezweifelt werden. — Dabei hatte man so gut angefangen! Hermann v. Schmeidel, der Leiter der Konzertgesellschaft, über den wir uns das letztemal noch ziemlich zurückhaltend hatten äußern müssen, ist in schöner Entwicklung seiner unleugbar echten und tiefen Begabung begriffen. Mit einer gegen früher merklich wachsenden Ruhe und Sicherheit schenkte er uns Bruckners Zweite und Neunte und verlieh namentlich dem letztgenannten Werk die ganze Innerlichkeit seines gemütvollen Oesterreichertums. Sein Eintreten für Egon Kornauth galt diesmal einer „Elegie" und „Ballade" für Orchester, die jedoch im Eindruck gegenüber dem „Festlichen Vorspiel", das man im Vorjahr kennengelernt hatte, etwas zurückstanden. Viel besser schnitt der Komponist mit seiner Kammermusik ab. Ein Zyklus von Veranstaltungen war Paul Gräner gewidmet. Man hörte von ihm seine „Musik am Abend", die „Variationen über ein russisches Volkslied", beide für Orchester, eine Violinsonate, eine „Rhapsodie für Klavier, Streichquartett und eine Altstimme" und Lieder. Der Komponist gibt sich in diesen Werken als feinsinniger, vornehmer, aller äußeren Wirkung ebenso wie allem Modernseinwollen abholder Lyriker, dessen Tonsprache immer mehr einer herben Schwermut zuneigt, dabei aber infolge eines gewissen Mangels an helleren Farben und vor allem an fortreißender Schwungkraft die Gefahr der Ermüdung nicht immer zu bannen vermag. An einer der Gräner gewidmeten Veranstaltungen hatte auch E. W. Korngold Anteil — nicht zu seinem Besten. Trugen die „Märchenbilder" stark Debussysches Gepräge, so offenbarte sich in den Liedern und der Violinsonate wohl eine unleugbare eigene Begabung zum Dramatischen, ein Suchen nach einem neuen Liedstil unter Führung der Singstimme, aber die Ausdrucksweise des Komponisten ist, wenigstens in den genannten Werken, vielfach eine so gesuchte, große Gebärden an die Stelle echter Leidenschaft setzende, daß Gräners Schaffen durch diesen Gegensatz wesentlich gehoben erschien. Da wir schon an der Kammermusik sind, so sei noch eines Abends gedacht, an dem das Lambinon-Quartett für deutsche, französische und italienische Problemkunst eintrat. Die fragwürdigste Gabe war ein Werk von Darius Milhaud, einem der französischen Radikalisten, das in seiner mehr gekonnt als gemußt anmutenden Atonalität und der geringen Plastik seiner Themen trotz des ein schmerzvolles Motiv hartnäckig festhaltenden greifbareren zweiten Satzes sehr gegen Paul Hindemiths Op. 16 abfiel. Hier ist eine Musikantennatur von dämonischer Leidenschaftlichkeit am Werke, die nach der Weite und Tiefe gleich viel zu sagen hat und schon um ihrer klangschöpferischen Begabung willen genial genannt werden muß. Der Italiener Malipiero beschloß den Reigen mit einem unterhaltsamen Kranz von Ständchenweisen. Die Programme der gastierenden Größen Elly Ney, Karl Friedberg und Paul Grümmer bewegten sich in den bekannten „allzubekannten" Bahnen, lediglich Grümmer brachte einen Reger und einen — Boccherini als örtliche Neuheit mit. W. S.

*

Köln. An der Spitze unseres musikalischen Lebens stehen noch immer die alteinheimischen Gürzenich-Konzerte, die trotz mehrfachen Nachzahlungen ausabonniert bleiben. An Neuheiten boten sie bisher Wetzlers „Sinfonische Fantasie", effektvolle Kapellmeistermusik im Stile Straußens und Schrekers, Regers „Requiem" in Wiederholung, freilich keine genügende Würdigung des anderwärts feierlich begangenen Geburtstags dieses Meisters. Am gleichen Abend erlebten wir die Uraufführung der Haasschen Suite „Tag und Nacht", worüber

hier bereits eingehender berichtet wurde. Das nächste Konzert war als ganzer Braunfels-Abend gedacht: sein Tedeum erklang erneut, seine, beim Weimarer Tonkünstlerfest etwas unglücklich angebrachten Kriegslieder für Bariton und Orchester wurden vom Opernsänger Schorr vortrefflich wiedergegeben, sein Knabenchorwerk „Ammenuhr" wirkte etwas ungleich in der Disposition, aber als warmherzige Musik. Der Komponist stand hier selbst am Pult. Hermann Ungers Orchestersuite „Jahreszeiten", seinerzeit von Artur Nikisch bei seinem Jubiläumskonzert der Berliner Philharmonie wie im Gewandhaus in Leipzig uraufgeführt, stand im vierten Konzert zur lokalen Erstaufführung ebenso wie Busonis Konzertino, dem Frida Kwast-Hodapp eine gediegene Ausdeuterin war. Tschaikowskys moskowitische Vierte ergänzte das Programm des Abends. Klemperers (nunmehr zum „Generalmusikdirektor der Bühnen Kölns" aufgerückt, es lebe die Demokratie!) plötzliche Erkrankung verhinderte die Uraufführung seiner Missa sacra. An deren Stelle brachte Abendroth die Eroika und schickte ihr vorauf Bruckners Erste, die vor ihm Fritz Zaun, eine der stärksten jungen einheimischen Dirigentenbegabungen, mit seinem Beamten-Volksorchester erstaufgeführt hatte. Das letzte stattgefundene Gürzenich-Konzert endlich ließ je ein dramma per musica Bachs und Händels erklingen: den Wettstreit zwischen Pan und Phöbus, keine musikolische Darstellung des Zwiespalts von dionysischer und apollinischer Musik im Sinne Nietzsches, sondern eine harmlose Beckmesseriade auf einen unbequemen zeitgenössischen Kritikaster, und Händels Acis und Galathea, deren Warnungschor beim Nahen des Zyklopen mit zum Schönsten gehört, was dieser Meister uns geschenkt. Klemperer machte uns in seinen Opernhauskonzerten bekannt mit Straußens kurzweiliger Ariadnesuite, Orchesterliedern, die Julius Gleß tieffühlend wiedergab, der Domestica, die heute doch schon, vor allem in der sogenannten Schlußfuge recht verblaßt anmutet und Pfitzners heiterer Heinzelmännchenballade, ebenfalls von Gleß wiedergegeben. Michael Taube, ein Schüler Abendroths, bringt mit dem Bonner Orchester eine Serie von Konzerten, in deren bisherigem Verlauf man Händel, Bach, Mozart, Smetana, Tschaikowsky zu hören bekam und Solisten vom Range Emmi Leisners und Emanuel Feuermanns bewundern durfte. Die bisherigen „Volkssymphoniekonzerte" sind in „Symphoniekonzerte" umgetauft worden: non olet. Eins davon dirigierte mit großem Schwung der Krefelder Dirigent Dr. Rudolf Siegel (Berlioz' „Fantastische" usw.). In den übrigen hörte man durch Abendroths Vermittlung manch neues Werk: so symphonische Variationen von Wertheim, die außerordentlich interessante und neue Wege gehende dreisätzige Symphonie des Oldenburger Musikleiters Dr. Julius Kopsch, eine klanggesättigte Elegie Egon Kornauths, des jungen Oesterreichers, eine symphonische Fantasie des Kölners Heß. Außerdem stellte sich hier unser neuer Konzertmeister Prischer als glänzender Vertreter seines Instruments vor, ebenso wie gelegentlich eines Abends mit Dr. Rohr (München). Das schon erwähnte Volksorchester brachte unter Zauns bedeutsamer Leitung zwei Orchestergesänge Armin Knabs zur Uraufführung, beide nach Texten von Mombert, edle, klanglich noch etwas unvollkommene Musik, der Cecilie Valnor eine treffliche Ausdeuterin wurde. Von Chorkonzerten sind hervorhebenswert dasjenige des Kölner Männergesangvereins, der eine Reihe neuer Schweizerischer Stücke erstaufführte, des Kölner Volkschors, der Bruchs Glocke brachte, desgleichen bei anderer Gelegenheit Schumanns Paradies und Peri. Sein Leiter Md. Müller ist einer der kenntnisreichsten Musikpädagogen des Reichs. Der Kölner Liederkranz beging sein Weihnachtskonzert, auch das Opernhaus bot übrigens ein geistliches Vorweihnachtskonzert, und der Arbeitergesangverein Julio Goslars, eines Steinbachschülers, wagte sich sogar an die Neunte, immerhin bei mangelhaften Orchesterverhältnissen ein zu hohes Unterfangen! Chor und Dirigent boten freilich sehr Tüchtiges. Der Lehrergesangverein gab einen Mendelssohn-Abend. Der allbekannten Westdeutschen Konzertdirektion ist neuerlich eine „Kölner Konzertleitung" mit gutem Anfang zur Seite getreten. Die Hauptbedeutung der ersteren liegt in ihren „Meisterkonzerten", welche all denen, die kein Gürzenich-Abonnement mehr erhalten können, willkommenen Ersatz liefern. Diesmal hörten wir Max von Pauer zusammen mit Siegmund Feuermann, Hubermann, Gertrud Bindernagel, Julius vom Scheidt und Mizzi Finck, Pembaur und Olga Olzewska, d'Albert und Anna Merz-Tunner. Unsere Musikolische Gesellschaft setzte ihre verdienstvolle Vermittlungsmission fort, junge tüchtige Kräfte Revue passieren zu lassen: Annie Huth aus Bonn, Pianistin, Helene Stoß aus Lausanne seien genannt, dazu Alexander Kipnis, der ganz außerordentlich fein Mussorgskys Tänze und Lieder des Todes vortrug. Steffi Koschat spielte männlicher als mancher Mann Reger, Cory Nera sang gut, nur ein wahlloses Programm, Felix Hupka aus Wien scheint Rosenthals Spuren zu folgen, auch im üblen Sinne, Sommermeyer aus Hamburg ist ein intelligenter Sänger, Annie Christiansen eine feinsinnige Koloratursopranistin, Raoul von Koczalski warb mit mäßigem Erfolg für sein Klavierkonzert, mehr Eindruck hinterließ er als Pianist. Für ganz moderne Musik warb die Gesellschaft für neue Musik, die vor allem Reger, aber auch Schönberg, Haas, Reuß usw. zu Worte kommen ließ. Als Gastdirigent trat Rudolf Schulz-Dornburg, der nun schon zur Berühmtheit gekommene Bochumer Musikdirigent auf und ließ Rudi Stefans Musik für Orchester erstmalig erklingen. Daneben begleitete er den tüchtigen amerikanischen Geiger Rudolf Polk, der auch in einem eigenen Abend ausgezeichnete Eindrücke hinterließ. Er wie der Dirigent wurden herzlich gefeiert. Die Einwanderung ausländischer Solisten mit eigenen Abenden kraft der Valuta beginnt bedrohlich zu werden: Namen wie Terrisse, Madallah Masson, Harold Henry (ein sehr feinsinniger Impressionist am Klavier), Paul Roes, Leo Guetta, Viktor Benham, Harriet van Emden (die zum ersten Male amerikanische Lieder von Grainger und Hagemann vortrug) reden hier für sich. Das Brühler Schloßquartett, das Gürzenich-Quartett, das Budapester Quartett und das Wiener Trio vermittelten die Bekanntschaft mit neuer Kammermusik: Ravels süßlichem Quartett, Borodins langweiligem Machwerk, Regers gigantischem e moll-Trio, des einheimischen Heinrich Lemachers tief empfundenen beiden Quartetten (vom Schulze-Priska-Quartett gespielt). Der Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer wählte in den Kölner Ortsausschuß den Unterzeichneten als künstlerischen Beirat, den ehemaligen Trierer Musikleiter Dr. Hamacher zum Vorsitzenden. Es wurden neue Unterrichtshonorare aufgestellt. Der Not darbender Musiklehrer wurde vorläufig durch eine Sammlung der einheimischen Gesangslehrerin Siró gesteuert. Weiter ist an Wohltätigkeitskonzerte gedacht. Der Kölner Tonkünstlerverein trat ein für das Schaffen Joseph Haasens, worüber schon berichtet wurde, außerdem für dasjenige der einheimischen Maria Herz, wobei sich Henny Wolff wieder als hervorragende Sopranistin bewährte. Alice Schmuckler betätigte sich gleichzeitig als vortreffliche Pianistin. Unsere Oper brachte bisher nur die eine Erst- und Uraufführung: Leo Janaceks „Katja Kabanowa" weiche und weichliche mährische Idyllmusik, der jedes Rückgrat mangelt und die die Tragödie der ungeliebten Schwiegertochter, die sich dem ersten besten Liebhaber an den Hals wirft, ins Kleinbürgerliche und Hysterische verdreht. Ein Mißgriff unserer Generalintendanz, der nur bedauern läßt, daß man an so manch anderem wertvolleren allerdings deutschen Werk achtlos vorübergeht, so an Siegels „Dandolo", an Stefans „Ersten Menschen", an Wolfgang von Bartels' „Li i Lan" usw. Im übrigen gab es in Neueinstudierung den Rosenkavalier, die Euryanthe, die „Margarete", die Traviata, Carmen, Parsifal, Walküre, Meistersinger, Martha, Hoffmanns Erzählungen. Als tüchtiger Dirigent neben Klemperer und Wetzler ist Steinberg herangewachsen. Auch Dessau, der bei den Valutagastspielen unserer Oper in Nyn wegen den Stab schwang und von der Presse gut beurteilt wurde.

Dr. Hermann Unger.

*

München. Unter den Orchesterkonzerten, die ich in den drei letzten Monaten hörte, waren verhältnismäßig wenige, die mir nachhaltige Eindrücke hinterließen. Manche wichtige Veranstaltung habe ich zudem versäumen müssen, weil die Konzertunternehmer (oder deren Beauftragte) es für überflüssig halten, Berichterstatter auswärtiger Blätter — und sei es der einzigen süddeutschen Musikzeitung — rechtzeitig und ausreichend mit Pressekarten zu versorgen. Um mit dem Bedeutendsten zu beginnen, so hat S. v. Hausegger, leider zeitweise durch Krankheit behindert, mit einer Reihe von Konzerten sein erzieherisches Werk fortgesetzt, immer erfüllt von beherrschter Kraft und zielbewußtem Willen. Unter seinen Händen wurde selbst ein trotz seiner österreichischen Liebenswürdigkeit im Grunde belangloses Werk wie K. Prohaskas Serenade in G dur zum Erlebnis. Auch H. W. v. Waltershausen, Hauseggers Amtsgenosse an der Akademie der Tonkunst, hat sich nun des Dirigentenstabes bemächtigt und weiß diesen sicher und unzweideutig zu führen. Das will etwas besagen bei einem Musiker, der — körperlich stark gehemmt — bisher schon drei Wirkungsfelder, nämlich das des Komponisten, des Lehrers und des Organisators, beackerte. Seine Darbietungen als Dirigent — ich hörte u. a. Beethovens „Siebente" und Mendelssohns Hebridenouvertüre — verrieten den denkenden Musiker, der sich die Reinheit des Empfindens bewahrt hat. Als Vermittler einiger seiner Orchesterlieder errang Waltershausen mit Huchs „Aus dem Dreißigjährigen Kriege" und Hebbels „Aus dem Wiener Prater" die stärksten Erfolge. Auch mir scheint es, als ob der Komponist auf dem Felde der religiösen oder reinen Liebeslyrik nicht so glücklich ist wie bei dramatisch zu steigernden, szenenhaft zu gestaltenden Stoffen. — Einen starken Eindruck hat auf mich wieder Knappertsbusch gemacht. Obwohl ich nunmehr versucht bin, ihm die Fähigkeit von innen heraus nachzuschaffen, abzusprechen (d. h. nur dem Konzertdirigenten, den Opernkapellmeister konnte ich noch nicht hören), riß mich seine Wiedergabe der F dur-Symphonie von Brahms zur Bewunderung hin, vielleicht eben weil ich gleichzeitig jede seiner so erstaunlich beherrschten Dirigierbewegungen sehen konnte. Hermann Scherchen, der in einem Zyklus „Neue Musik" Paul Hindemiths Op. 24, peinvoll lebenswahre Gegenwartsmusik, im wirklichen Wortsinne verkörperte, hätte von dieser Beherrschtheit, obwohl sie bei Knappertsbusch vielleicht im letzten Grunde doch wieder Pose ist, manches lernen können. Auf weitere Orchesterdarbietungen einzugehen, wie sie uns Gastdirigenten oder hie und da ein kapitalkräftiger Anfänger brachten, sei mir erlassen. Erwähnt sei noch, daß Clemens von Frankenstein, selbst Vertreter eines schillernden Impressionismus, sich für hier unbekannte Werke ähnlicher Art einsetzte. Einem so monströsen Opus wie Gustav Holsts „Planeten-Suite" konnte ich freilich keinen Geschmack abgewinnen. — Dagegen wird mir ein Schumann-Abend, den Hans Pfitzner leitete, unvergeßlich bleiben. Noch nie habe ich Schumanns IV. Symphonie so romantisch beschwingt vorgetragen gehört.

Dr. Erwin Kroll.

*

Stuttgart. (Konzerte.) Ein symphonisches Einzelkonzert war dasjenige des Pfälzischen Landessymphonieorchesters. Hauptnummer war die III. Bruckner-Symphonie, aus deren Tiefen die von Ernst Boche angeführten Künstler den ganzen reichen Themenschatz hoch

aus Licht emporgehoben. Eine klare und leichte Wiedergabe erfuhr die Nachtmusik von Mozart. Boehe steht als Dirigent ruhig und sicher über der Sache, nachzurühmen ist ihm vor allem Objektivität in seinem Verhalten. Auch die „Tragische Ouvertüre“ des Dirigenten war aufs Programm gesetzt, das treffliche Stück erinnerte daran, daß sich an sein erstes Erscheinen Hoffnungen geknüpft hatten. Von dem Komponisten Boehe hat man seit Jahren nichts Neues mehr vernommen, sollte man sich zuviel von ihm versprochen haben? — Von großen Chorwerken hörten wir die heilige Elisabeth von Liszt, das Verdi-Requiem und die Matthäuspassion. Erich Band zeigte an Liszt, daß die Stuttgarter Chorvereinigung in wenigen Jahren ihres Bestehens auf höchst anerkennenswerte Höhe gebracht wurde. Infolge sonstiger Verschiebungen auf dem Boden unserer Chöre hat sich aber die Chorvereinigung wieder aufgelöst, für das Konzertoratorium ist nunmehr der Philharmonische Chor da, dessen Leitung an Carl Leonhardt übergegangen ist. Verdis Requiem, dieses törichterweise als opernhaft verschriene, in Wahrheit tief religiöse, ergreifend schöne Stück, hat uns die Gewißheit verschafft, daß Leonhardt auch als Chorleiter der richtige Mann am Platze ist. Er ist imstande, sich auch bei der großen Chormasse Disziplin zu verschaffen, er bringt es daher zu Beweglichkeit, wo sonst nur gar zu leicht ins Schleppen verfallen wird. Uebrigens war auch die Besetzung des solistischen Vokalquartetts besonders glücklich ausgefallen, es traf sich hier einmal, daß alle vier Stimmen zusammenpaßten. Zu Anfang und zu Ende eines Konzerts des Beamtensingchors (Männerchor) standen zwei Neuheiten, ein Psalm von Heinrich Rücklos und das größer angelegte Chorwerk „Der Münsterturm“ von Hugo Herrmann. Eine Reihe hübscher Lieder zeigen, wo die Vorzüge von Rücklos zu suchen sind, bei dem Psalm wird dem Komponisten Rücklos seine Neigung zu weichen Harmonien und flüssiger Lyrik gefährlich. Trotz dem durchaus nicht befriedigenden Gesamteindruck, den der „Münsterturm“ hinterläßt, geben wir dieser Arbeit doch bei weitem den Vorzug vor den Rücklosschen. Hier sind eben die ausgefahrenen Geleise vermieden, eigenes Wollen macht sich bemerkbar und doch wieder nicht in jener aufdringlichen Art, die sich als originell um jeden Preis hinstellen will. Der Beamtensingchor ist unter seinem jetzigen Dirigenten Stein einen tüchtigen Schritt vorwärts gekommen. Der Liederkranz-Veranstaltung ist um der Tonschöpfungen willen von Karl Bleyle Erwähnung zu tun. Auf das Requiem (Hebbel) seien alle ernststrebenden Männerchöre hingewiesen, am Harfenklang (mit Altsolo, das hier von Irma Bernoulli gesungen wurde) kann man ebenfalls erkennen, daß die Mittel der Stimmen durchaus noch nicht erschöpft sind, wenn sich ihrer ein Tonsetzer bedient, der die besonderen Kräfte des bislang gegen seine wahre Natur nur allzu häufig verwendeten Männerchores auszunützen weiß. — Erfreulicherweise findet die Kammermusik in Stuttgart fleißige öffentliche Pflege. Trifft es sich so, wie bei Helene Renate Lang (Klavier) und Willy Müller (Geige), daß die Absicht, auf wertvolles neues Gut, etwa auf Joseph Haasens „Grillen“ und seine vorzügliche, immer noch junge h moll-Sonate aufmerksam zu machen, von Spielern verwirklicht wird, denen der Charakter solcher Stücke keine Rätsel aufgibt, so kommt einem solchen Konzerte etwas höhere als nur rein zahlenmäßige Bedeutung zu. In Wendlings Quartettabenden werden, wie das nicht anders zu denken ist, klassische Schöpfungen bevorzugt, aber man lernt gelegentlich auch Neuheiten kennen, wie die trefflich gearbeitete G dur-Serenade von Adolf Busch. Den Reger-Gedenktag hat Wendling in würdigster Weise mit der Vorführung des Es dur-Quartetts und der Flötenserenade aus dem Werke 77 begangen (Flöte: Fr. Rucker). Wendling war ja die Reger-Sache stets ans Herz gewachsen, zu einer Zeit schon, als noch Widerstand und Gleichgültigkeit zu besiegen waren, mit denen man den um Beachtung kämpfenden Reger behandelte. Die künstlerischen Sporen hat sich das Stuttgarter Kammertrio Baumann und Genossen verdient. Sein Spiel ist geschmeidiger geworden, das Volkmar Andreae-Trio zeigte diesen Fortschritt in der deutlichsten Weise. — Was sich solistisch in den Konzertsälen betätigt, ist in einem Sammelbericht unmöglich mehr vollständig anzuführen, bei solcher Häufung muß Beschränkung auf das in irgend einer Art Eigentümliche erfolgen. Max Pauer, eine ausgereifte Künstlernatur, der alles Kleinliche fremd ist, ließ die Erinnerung an die Abende jener allmählich seltener werdenden Meisterpianisten wach werden, die nun schon von einer jüngeren Generation abgelöst zu werden anfangen. Bei Eduard Erdmann, obwohl er nicht ganz frei von Nervosität war, staunte man über Vielseitigkeit stilistischen Vermögens eines Virtuosen, der auch im Grunde so klavierwidrige Stücke, wie die von Mussorgsky, spielend leicht, mit klarster Anschaulichkeit wiederzugeben wußte. Durch kräftige Begabung zeichnet sich die Pianistin Johanna Löhr aus, sie hat bei Pauer die beste Schule genossen und fängt nun an, ihre Individualität zu bekunden. Der glänzende Geiger Rudolf Polk besuchte Stuttgart zweimal, er gehört zu den nicht Allzuvielen, die den großen, tragenden Ton und nie versagende Technik haben, Eigenschaften, die unbedingt nötig sind, um Spohrs mit einigem Flitter behangene, ältere Konzertstücke schmackhaft zu machen. Auch der Cellist Antoni Sala hat sich hier sehr gut eingeführt. Was er spielt, bekommt unter seinen Fingern gediegenes Gepräge. Eine aufstrebende Sängerin ist die Sopranistin Elisabeth Weißhaar, ihre Stimme hat gewinnende Eigenschaften und die weitere Ausbildungsmöglichkeit scheint gegeben zu sein. Anne Valet (Sopran) setzte sich u. a. für Lieder von Hermann Reutter ein, womit sie für einen jungen Tonsetzer warb, der es verdient, daß man ihm Beachtung schenkt. Karl Flecks Flötenabend (mit der Pianistin Gret Hein) brachte eine Sonatine von Jarnach und eine Suite von Karg-Elert. Also gehen die Flötisten bei dem reichen Segen, der sich aus der Werkstätte unserer Komponisten in der Hauptsache über Sänger und Klavierspieler ergießt, doch nicht ganz leer aus. Jarnach, weniger erkünstelt als Karg-Elert, schätzen wir nicht nieder ein, Herr Fleck blies ihn etwas korrekt-nüchtern.

Alexander Eisenmann.

(Collegium musicum.) Die zweite Reihe der Konzerte war in der Hauptsache neuen, zum Teil lebenden Tonsetzern gewidmet. Nur das 1. und 2. Konzert brachten je ein Werk aus der Zeit der Klassiker: Reichas Bläserquintett Op. 100 und Beethovens Klavier-Bläserquintett Op. 16. Reichas Werk — der Komponist ist im gleichen Jahre wie Beethoven geboren — verrät sehr stark die Abhängigkeit von den großen zeitgenössischen Schöpfungen der Klassiker — es besitzt aber doch viele Einzelschönheiten und vor allen Dingen so viel Vorzüge der Arbeit an sich, daß seine Aufführung durchaus am Platze war. Beethovens Op. 16, das im 1. Satz mit seinem einleitenden Grave noch etwas konventionell anmutet, begeisterte ungemein durch sein edel sangbares Andante. Von den neueren Werken ist zunächst Klughardts Bläserquintett Op. 79 zu nennen, ein gut gearbeitetes Opus, das gern einmal gehört wird, aber der Tiefe des Geistes entbehrt, dann Hubers Quintett für Klavier, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott, eine vornehme und wertvolle Schöpfung, dazu kommt noch Thuilles Sextett Op. 6, das in seiner ursprünglichen, klangfreudigen Art des Musizierens wohl den nachhaltigsten Eindruck hinterließ. Alle übrigen Nummern gehörten lebenden Komponisten an: das Bläserquintett Op. 58 von C. Norich, ein tief angelegtes Werk mit manchen Herbheiten — aber von durchweg starker Empfindungskraft getragen; und das Quintett Op. 28 von H. K. Schmid, mit dessen Werken das ganze 3. Konzert bestritten wurde. Der am Klavier mitwirkende Komponist durfte sich einer äußerst dankbaren Aufnahme erfreuen und mit Recht. Seine Musik hat trotz ihrer ungezwungenen Ursprünglichkeiten Eigenart genug, um selbständig zu sein. Dazu verfügt ihr Schöpfer über eine Menge Ausdrucksmittel verschiedenster Art, besonders in Rhythmik, auch über eine reiche, wohlklingende Polyphonie, Vorzüge, die sich namentlich in dem Bläserquintett sehr fühlbar machten. Es konnte die Aufmerksamkeit von Anfang bis zu Ende fesseln. Wie Schmid den Charakter des einzelnen Instrumentes famos auszunützen weiß, zeigen besonders die fünf Tongedichte für Solobläser. Gesänge für Altstimme, zum Teil mit Bläsern, vervollständigten das 3. Konzert. Frl. A. Nick war den Liedern eine gute Interpretin. In hervorragender Weise wurden die Hauptveranstalter der Konzerte (Flöte: R. Dittrich, Oboe: C. Riedel, Klarinette: J. Rauschert, Horn: R. Bartzsch, Fagott: O. Bartholomes) den zum Teil überaus schwierigen Aufgaben gerecht. Technik und gesunde Musikalität sind in schönster Weise bei ihnen vereint. Nicht zu vergessen ist Willy Bergmann, der die Klavierpartie des 2. Konzertes in meisterhafter Art ausführte. Vor allen Dingen deshalb, weil er seine Virtuosität ganz in den Dienst der kammermusikalischen Forderungen stellte und den Klavierpart zum feinen Verschmelzen mit den Bläsern brachte.

K. G.

•

Winterthur. Eine für eine so kleine Stadt wie Winterthur recht eigenartige und interessante Uraufführung haben wir erlebt: im Stadttheater gab man Hans Reinharts Wintermärchen „Die arme Mutter und der Tod“, eine Dramatisierung nach Andersens Märchen. Dazu hat Felix Petyrek eine Musik geschrieben, die nicht minder beachtenswert ist wie die szenischen Vorgänge. Es war ein Experiment, das nach einigen Versuchen ein sehr tiefgehendes, menschlich und künstlerisch sehr gut gelungenes Kunstwerk hervorgebracht hat. Hans Reinhart, in Deutschland wohl noch nicht so bekannt wie er es verdient, gehört zu den begabtesten unter den Schweizer Dichtern der Gegenwart. Er ist weder eine Kraftnatur, noch ist die Zartheit seines Empfindens auf etwaige degenerierende welschschweizerische Einflüsse zurückzuführen. Seine Sprache ist fein geschliffen, sein Formgefühl duldet nichts Unproportioniertes. Er ist vielleicht kein Logiker, der alles bis in den letzten Winkel der Denkbarkeit durchschaut; aber er ist ein Mensch mit einem warmen Herzen und einem ganz ungewöhnlich sympathischen Mitfühlen. Dieses Fühlenkönnen ist es auch (neben den literarischen Werten), was das Märchenspiel von der armen Mutter und dem Tode, der ihr das Kind raubt, um es einem schöneren Leben als dem irdischen zuzuführen, so unmittelbar auf den Zuschauer wirken läßt. Es ist eine der schönsten, zartesten, von innerer Wärme erfüllten Darlegungen dieses Themas. Hier, in der Musik-Zeitung, interessiert die literarische Seite wohl weniger als die musikalische; aber dennoch muß über erstere noch etwas mehr gesagt werden, um dann Petyreks Mitarbeit richtig verstehen zu können. Zu bühnenmäßig behandelten Märchendichtungen läßt sich meistens Musik hinzufügen, die mehr oder weniger wirkungsvoll ausfällt. Hier, im Falle Hans Reinhart aber, liegt die Sache noch etwas anders. Man könnte vom Melodram sprechen, aber das erscheint mir als eine zu grobe, generalisierende Sammelbezeichnung für das subtile Werk. Es kommt oft dem sehr nahe, was Arnold Schönberg in seinem „Pierrot lunaire“ eine Sprechstimme nennt. Reinharts Sprache schon, sein Wortklang, ist von einer Art Musik erfüllt, und da hat Petyrek mit seiner Komposition eingesetzt. Er hat fast die ganze Arbeit in Winterthur gemacht, Seite an Seite mit dem Dichter, und so entstand ein Kunstwerk, in dem Wortklang und Tonklang so innig verschmolzen sind, daß man das Gefühl einer vollkommenen Einheit bekommt. Diese Musik Petyreks, die nur

ein etwas erweitertes Kammerorchester erfordert, ist nicht — wie gewöhnlich beim Melodram — eine Ausmalerin in Tönen, sondern sie ist eine symphonische Dichtung, bei der das gesprochene Wort zu einem Bestandteil des Musikalischen wird. Darum war es auch so außerordentlich schwer, mit dem bescheidenen Darstellermaterial, das ein so kleines Theater wie das Winterthurer sich nur leisten kann, zu einer annähernd dem künstlerischen Sinn der beiden Schöpfer gerecht werdenden Aufführung zu kommen. Sie gelang immerhin so, daß man erkannte, was beabsichtigt ist. Die Differenziertheit der musikalischen Ausdrucksmöglichkeit, die gerade einem so eigen und intensiv musikalischen Menschen wie Petyrek durch harmonische, kontrapunktische und vor allem auch klangliche Begabung möglich ist, hat an der Dichtung eine Quelle stärkster Anregung gefunden. Die vollständig durchkomponierte Musik läßt sich nicht mehr von der Dichtung wegdenken, wenn man beides erst einmal zusammen gehört hat. Hier ist ein Kammerspiel reinster Art, das unsere Bühnen, die ein Orchester zur Verfügung haben, interessieren sollte. Der Erfolg war ein großer und einstimmiger, und der Eindruck dürfte auf alle Anwesenden ein bleibender gewesen sein. H. W. D.

Wien. Die Reise der Volksoper, von der ich neulich sprach, ist nach aufregendem Zeitungskrieg und Schlachtenbulletins, die so unwahr waren, wie die im Weltkrieg, wieder einmal (für wie lange?) beigelegt worden. Niemand sieht hinter die Kulissen des Verwaltungsrates. Dieser ist eine Vereinigung sehr reicher Männer, die das unbeschränkte Recht haben, unbeschränkte Summen in das Danaidenfaß des Defizits zu schütten. Während Herr Weingartner neben seinen anderen Rechten unbedingt auf jenem besteht, das ihm Urlaubsreisen in größtem Ausmaße gestattet. Auf der Durchreise von Rumänien nach Schweden für einige Tage in Wien, dirigierte er geschwind die zweite Novität dieser Saison, noch einer Probe, zwei Tage nach seiner ersten Bekanntschaft mit der Partitur. Eine Leistung, die dem Fachmann imponiert, den Verwaltungsrat ärgert. Diese zweite Neuaufführung, diesmal eine englische, nach dem russischen Boris hat ihre Vorgeschichte. Denn alle Schuld rächt sich auf Erden. Und besonders eine in der Höhe von zweitausend englischen Pfund, die die Londoner Hoolbroke Gesellschaft Weingartners letztem Vertreter Gruder-Guntram vorgeschossen haben soll, um die Aufführung einer Trilogie und ein Gastspiel der Volksoper in London zu ermöglichen. Weingartner, der sich in Argentinien um das Schicksal seines Theaters herzlich wenig gekümmert hatte, ließ Herrn Gruder und das projektierte Gastspiel fallen, mußte aber, da das schöne Geld für nichts, für den langweiligsten Theaterschlendrian vertan war, schließlich in den sauren Apfel beißen, von dem auch wir nun zu kosten bekamen, und der als erster Teil der Trilogie unter dem Namen „Kinder der Don" präsentiert wurde. Dieses Werk des furchtbar fruchtbaren Autors, der es mit 45 Jahren auf mehr als 80 große Opern gebracht hat, ist schon durch den unmöglichen Text des reichen dilettantischen Lord-Dichters verurteilt, der freilich der Geldmann der Hoolbroke Gesellschaft ist. Eine keltisch-gälisch-druidisch-mythologische Angelegenheit von prähistorischem Dunkel, die durch die talentloseste Uebersetzung zum kompletten Unsinn wird. Ein heiliges Requisit in Form einer Suppenschüssel, das Gift und Wahrheit in schöner Mischung enthalten soll, spielt seine verhängnisvolle Rolle, etwa als „Topf des Nibelungen", wie denn das Ganze ärgerlich genug als englisches Gegenstück zur Tetralogie genommen werden möchte. Eine Priesterin, die von ihrem Bruder dringend einen Sohn gebären will, sich aber auch in dessen Vertretung mit einem Seekönig bescheidet, zwei Kinder der Göttin Don in Wölfe verwandelt, als solche eine andere sündige Priesterin verspeisend, eine Jungfrauschaftsprobe, die bei Ueberschreiten einer magischen Linie sofort einen ausgewachsenen Sohn der Mutter entwachsen läßt, endloses unverständliches Gerede, lediglich durch zahllose Mordtaten angenehm unterbrochen, und dazu ein ebenso endloser musikalischer Brei, aus dem einzelne Wagner-Floskeln auftauchen, monotoner Sprechgesang, ganz selten eine angenehmere lyrische Wendung. Josef Hoolbroke schreibt ein gutes Orchester, mit dem er in symphonischen Dichtungen, wie „Ulalume" und „Glocken" und auch in einem brillant selbstgespielten Klavierkonzert im vergangenen Winter hier mehr Glück hatte. Diesmal war's arg. Die Volksoper hat mit ihren Pfunden nicht gewuchert, und das Publikum soll die Zeche bezahlen. Es dankte Herrn Fischer von der Staatsoper, wie den Trägern der anderen Rollen, den Damen Schimon und Salinger, den Herren Zäbl, Baumann und List für ihre Aufopferung. Aber von der Familie Don hatte man genug. Von den Kindern und erst recht von den Kindeskindern. Diese Trilogie wird hoffentlich für uns nur einen Teil haben.

Dr. R. St. Hoffmann.

Kurze Musikberichte

Aachen. In den städt. Konzerten unter Dr. P. Raabes Leitung gab es in jüngster Zeit wieder drei Erstaufführungen: Pfitzners Romantische Kantate „Von deutscher Seele", E. N. von Rezniceks Symphonie im alten Stil (D dur) und G. Mahlers Kindertotenlieder. „Von deutscher Seele" wurde mit geradezu ungeheurem Beifall aufgenommen und brachte den Ausführenden die bei uns sehr seltene Auszeichnung von kostbaren Blumen- und Kranzspenden. Reznicеks Symphonie fand zwar lebhafte Zustimmung, hinterließ aber doch keine einheitlichen Eindrücke. Mir hat das Werk wegen seiner originellen Themen, die durchweg aus Lebensfreude, ja prächtigem Humor erwachsen waren und seiner geistvollen Instrumentierung sehr zugesagt. Mahlers Kindertotenlieder sang Hilde Ellger (Berlin) mit schöner Stimme und allem gehörigen Ausdrucke. R. Z.

*

Bochum. Während der letzten Wochen hat die Bochumer Musikgemeinde drei bedeutsame Kompositionen verschiedener Stilgattung aus der Taufe gehoben. Zunächst Erwin Lendvais Kammersuite für kleines Orchester. Das Werk des heute vielgenannten Tondichters trägt seinen Namen wegen des feingesponnenen Wechselspiels der Instrumente mit Recht. Die sieben rhythmisch variablen Sätzchen, welche auf dem Grunde einer verträumten Wunderwelt mit sparsamen Farben bald zu architektonisch kühnen, bald zu mondscheindämmrig spukhaften oder schwellend lyrischen Wegen leiten, sind aus modernem satztechnischem Empfinden geboren und originell charakteristisch umrissen. Impressionen im Stil absoluter Musik! Kapellmeister Schulz-Dornburg und sein Orchester waren dem Werke, welches freundlich aufgenommen wurde, beredte Anwälte. — Das Treichler-Quartett ward Pionier für Louis Kelterborns C dur-Streichquartett. Die viersätzige, gleichfalls romantisch gefärbte Komposition ist im Allegro moderato und Adagio ma non troppo von sonderlich sonnigem Gedankenreichtum getragen und hier durch die technisch gewandte Verknüpfung der melodischen Linien äußerst glücklich beeinflußt. Die Ausführenden nahmen sich des Werkes mit sauber erarbeiteter Vortragsweise an. — Vom Bochumer Männergesangverein wurde seines hochbefähigten Dirigenten, J. Kranzhoff, großer Chor „Nis Randers" uraufgeführt. Die verstandesmäßig modern dramatisierte Schöpfung erreicht mit Hilfe sich reibender Dissonanzen, welche hart die Grenze des Sprechchors streifen, zwar stark dämonische Wirkungen (Höllentanz mit Wetter und Wellen), auf deren Hintergrund sich Flehen, Erwartung, Erlösungsjubel um so plastischer abheben. Aber welche Unsumme von Studienarbeit erheischt das Gelingen! Sie mag einer großen Verbreitung des Werkes hinderlich werden. Die Bochumer allerdings bewältigten die hochragenden Kappen spielend und schickten den Chor ehrenvoll siegend durchs Ziel. Max Voigt.

*

Dresden. Mit Walter Gieseking, dem stärksten Musikgenie unter den neuzeitlichen Pianisten, brachte Generalmusikdirektor Fritz Busch im letzten Symphoniekonzert der Dresdner Staatsoper das Klavierkonzert in Es dur von Pfitzner zur glänzend-erfolgreichen Uraufführung. Das Soloinstrument tritt nicht im üblichen Sinne „konzertierend" hervor, es gilt hier mehr als obligater Teil des Orchesters. Daran vermögen auch die beiden unbegleiteten Stellen (Kadenzen) nichts zu ändern. Der Tondichter gliedert diese seine erste symphonische Arbeit in vier Sätze, von denen 1 und 2 wie 3 und 4 zu je einer organischen Einheit verbunden sind. Mit Kraft und Schwung setzt das heldische Hauptthema ein. Tiefgründige Gefühlssprache wechselt mit heiteren Abschnitten (jagdfanfarenähnliche Triolenreihe), schwärmerische Versonnenheit, die sich zu großer Leidenschaftlichkeit und Feierlichkeit steigert, mit dionysischer Freude und Lebensbejahung. Man darf Pfitzner zu dieser Schöpfung beglückwünschen, die kaum irgendwo Längen zeigt und ein Stück von seinem Künstlerherzen gibt, das endlich befreit ist von der „Palme der Erfolglosigkeit". Darüber hinaus darf dieses Werk als ein stolzes gewichtiges Zeugnis dafür gelten, daß die deutsche Kunst trotz der nivellierenden Zeitverhältnisse lebt und daß der deutsche Geist neue Werte prägt, wie sie eben nur ein Meister von der Abklärung des „Palestrina"-Komponisten und Schöpfers der Eichendorff-Kantate zu geben vermag. Meisterlich war auch die Uraufführung, die das musikalische Ereignis im Dresdner Konzertleben dieses Winters darstellt. Fritz Busch, dem das Klavierkonzert gewidmet ist, Walter Gieseking und die Staatskapelle übertrafen sich selbst. An den Ehren des stürmischen Beifalls nahm auch Pfitzner teil. H. Pl.

*

Düsseldorf. Hans Gáls musikalisches Bühnenwerk „Die heilige Ente", ein Spiel mit Göttern und Menschen, wurde als Uraufführung mit großem Beifall aufgenommen. Der exotische, im Grundcharakter heiter-groteske Stoff hat von Levetzow und Feld eine recht brauchbare, bühnengemäße Verarbeitung gefunden, zu der Gál eine Musik geschrieben, die unproblematisch, im Ausdruck Natürlichkeit und sinngemäße Gestaltung des Vorwurfs mit Erfolg anstrebt. Sie ist nicht durchaus originell, aber geschickt instrumentiert und sonderlich in ihren parodistischen Episoden wirksam. Intendant Dr. Becker hatte sich der Aufführung mit viel Hingabe angenommen. Der szenische Apparat traf teils vorzüglich (2. Bild), teils nicht restlos befriedigend (1. und 3. Bild) Aufmachung und Geste. Kapellmeister Georg Szell vermittelte, mit der Partitur wohlvertraut, das klangliche Bild. Der Beifall rief Autor und Mitwirkende wiederholt an die Rampe. E. S.

*

Gera. Prof. Heinrich Laber, Dirigent der Reußischen Landeskapelle, führte im verflossenen Konzertwinter folgende größere Orchesterwerke auf: Mozart: Symphonie g moll, Kornauth: Festliches Vorspiel für großes Orchester, Busoni: Turandotsuite, Lürmann: Vorspiel zu einer Komödie für großes Orchester, Beethoven: Eroica und 7. Symphonie, Bruckner 7., 8. und 9. Symphonie mit Tedeum, Korngold: Sinfonietta für großes Orchester, Hermann Bischoff: Symphonie in d moll, Brahms: Symphonie Nr. 4, Graener: Romantische Suite, Max Reger: Serenade in G dur und Böcklin-Suite

(Gedächtniskonzert). — Als Operndirigent hatte Prof. Laber große Erfolge in Plauen (Walküre, Siegfried, Götterdämmerung, Zauberflöte) und Koburg (Fidelio). Demnächst leitet er ein großes Konzert in Frankfurt a. M.

*

Karlsruhe. Die von der Karlsruher Geigerin und Komponistin Margarete Schweikert in ihrer Wohnung veranstalteten Kammerkonzerte haben im Musikleben Karlsruhes rasch Bedeutung erlangt. Die Konzertgeberin bietet selten gehörte, oder am Platze überhaupt noch unbekannte Kammermusik, insbesondere solche zeitgenössischer Komponisten. Das intime Milieu kommt der geistigen Konzentration zu statten. Das sechste Konzert war eine Reger-Gedenkfeier. Sie wurde wiederholt und brachte drei in Karlsruhe noch nicht gehörte Werke Regers, nämlich: Suite für Violine und Klavier Op. 103 a, Serenade für Flöte, Violine und Viola Op. 141 a und das Trio Op. 102. Im Verlaufe der vorhergegangenen Konzerte kamen zur Erstaufführung: Kammertrio für zwei Violinen und Klavier von Joseph Haas, Serenade für zwei Violinen und Viola von Ernst Toch, Terzetto für die gleiche Besetzung von Dvorak, Sonate für Violine und Klavier Op. 11 Nr. 2 von Paul Hindemith, Trio für Klavier, Violine und Violoncello (Manuskript) Op. 77 von Julius Weismann (mit dem Komponisten am Flügel), neue Lieder von Margarete Schweikert. An selten gehörten Werken gelangten zur Aufführung: Duo für zwei Violinen Op. 150 von Spohr, Balladen und Romanzen von Marschner, Lieder von G. Mahler und das Trio Op. 8 von Pfitzner. Einem Bach-Abend war als Programm unterlegt: Sonate c moll für Violine und Klavier, Partita B dur für Klavier, Kreuzstabkantate, Konzert für Violine und Oboe. Zur Mithilfe bei der Ausführung hatte die Konzertgeberin erste Karlsruher Künstler beigezogen und zwar: Kammersängerin Fracema-Brügelmann (Sopran), Elisabeth Moritz (Klavier), Mathilde Roth (Klavier), I. Konzertmeister O. Voigt (Violine), Kammervirtuos P. Kämpfe (Oboe), die Kammermusiker K. Spittel (Flöte), P. Trautvetter (Cello), H. Lüthje (Bratsche), Opernsänger L. Leßig, Konzertsänger O. Weßbecher.



Besprechungen

Bücher und Musikalien.

Hermann Abert: W. A. Mozart. (Herausgegeben als 5. Auflage von Otto Jahns Mozart-Biographie.) 2 Bde. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Otto Jahns Mozart-Biographie hat lange Jahre als **das** Mozart-Werk, ja schlechtweg als das Muster einer Biographie überhaupt gegolten. Den Ruf verdiente sie zu ihrer Zeit mit Recht; ihre philologisch-kritische Einstellung war ebenso mustergültig, wie ihr klarer gediegener Stil. Wenn sich im Laufe der letzten Jahrzehnte Einseitigkeiten und Mängel des Werkes herausstellten: das Idealisieren in allem, was Mozart, Vater und Sohn, angeht, und besonders die ungenügende historische Fundierung (die weder die deutschen noch die italienischen Quellen der Kunst Mozarts richtig beachtete), so lag das weniger an der Unfähigkeit oder Ungeeignetheit Jahns, als an seinem Gebundensein an die Betrachtungsweise seiner Zeit, der eine systematische musikhistorische Forschung noch fehlte. Die setzte damals erst zögernd ein, und eine gründliche Mozart-Forschung, die über Jahn hinausging, erst viel später. Wenn so die Einseitigkeiten Jahns sich lange erhielten, ja geradezu als unumstößliche Wahrheiten galten, wenn — um mit Abert zu reden — schließlich „ein ganz verblasenes, formales Schönheitsideal" des „ewig heiteren Sonnenjünglings Amadeus" übrig blieb, das „außerdem den großen Vorzug hatte, daß man sich geistig bei ihm fast gar nicht mehr anzustrengen brauchte", so gehört das mehr auf das Schuldkonto der Nachbeter Jahns. Auch der Mangel geeigneter, guter Briefsammlungen (die kritische Gesamtausgabe der Briefe der Familie Mozart erschien erst 1914!) spielt hierbei eine wesentliche Rolle, da eigentlich kaum je ein Briefwechsel so eindeutigen Aufschluß über zwei Menschen gibt, als der zwischen Leopold und Wolfgang Mozart. — Nachdem die Musikwissenschaft nun im Laufe der letzten fünfzig Jahre die unmittelbaren und mittelbaren Quellen der Kunst Wolfgang Mozarts (die Bachs, Schobert, die Mannheimer Symphoniker u. a.) bloßgelegt und durch St. Foix' und Wyzewas grundlegende stilistische Untersuchungen die Mozart-Forschung um ein Bedeutendes gefördert worden ist, war der Weg für ein neues, zusammenfassendes Werk über Mozart geebnet: das hat uns nun Hermann Abert in seiner zweibändigen Mozart-Biographie geschenkt, die mit Jahn kaum mehr als den Namen im Untertitel gemein hat. Ein glänzendes Werk deutscher Gelehrtenarbeit, das man heute mit bestem Gewissen als **die** Mozart-Biographie ansprechen kann. Hier ist mit bedeutendem Forschergeist, mit sicherstem historischem Blick, mit unendlich feinem Stilgefühl und mit starkem musikalischen Einfühlungsvermögen ein Monumentalwerk geschaffen worden, an dem man um so mehr seine Freude haben kann, als es mit ausgezeichnetem Darstellungsvermögen in meisterlichem Deutsch geschrieben ist. Abert verfällt niemals in trockenes Historizieren, die geschichtlichen Exkurse und Ableitungen werden niemals Selbstzweck, sondern dienen immer nur dem einen Ziel: der Deutung der Kunst Mozarts und ihrer Grundlagen. Und diese sind hier mit liebevoller, aber kritischer Genauigkeit aufgewiesen; sie zeigen, daß auch Mozart naturgebunden aus seiner Umgebung emporgewachsen, aus ihr seine ersten Kräfte gesogen hat; sie zerstören das Bild, als sei Mozart als vollkommener Genius — unbeeinflußt von aller Musik vor und um ihn — plötzlich erstanden, ohne ihm doch etwas von seinem Genie zu nehmen. Im Gegenteil: die Gestalt tritt ja nun viel lebensvoller, echter (mit all ihren menschlichen Vorzügen und Schwächen, in ihren Kraftäußerungen und Gebundenheiten, ihrem Unerklärlichen und ihrem Allzumenschlichen) vor uns hin, ohne die Fiktion des „ewig heiteren Sonnenjünglings". So bleibt man bei aller Gründlichkeit im Historischen doch immer im lebendigen Strom. Das gilt auch für die analytische Behandlung der Werke. Man wird da bei sorgfältigster Detailbearbeitung ebensowenig mit langweiligem technischen Formelkram als mit ästhetisierender Deutwei' geplagt und doch sind die Analysen erschöpfend und plastisch. Ich weise da nur — um eine Einzelheit zu nennen — auf die Charakterisierung des „Musikalischen Spasses" hin: ein Kabinettstück in der Darstellung; man spürt nichts von Arbeit, Reflexion, Deduktion, man genießt nur — ohne daß doch je ein Anflug feuilletonistischer Art sich einschleicht — Mozarts köstliches Werk in Aberts köstlicher Nachzeichnung. Das ist überhaupt das Beglückende an diesem Werk, daß sein Verfasser den Gelehrten und Künstler in schönster Weise vereinigt — und das unter dem so glücklichen Zeichen Mozart. H. H.

*

Gisella Selden-Goth: Ferruccio Busoni. 1922. Verlag E. P. Tal & Co., Wien.

Ein aus starkem Erleben und Erfassen der Künstlerpersönlichkeit Busonis heraus entstandenes Buch, dessen liebevolle Versunkenheit in das Wesen dieses großen Geistes mehr wert ist als alle „objektive" Erhabenheit. Wer zu dem Komponisten, Virtuosen, dem Bach-Bearbeiter, Lehrer und Denker den Weg finden will, lasse sich von Gisella Selden-Goth leiten.

*

Richard Specht: E. N. v. Reznicek. 1923. E. P. Tal & Co., Wien.

Specht glaubt an die Magie des Namens und gibt einem gleich den Beweis dafür; denn eifrig und mit lautem Getack klopft er einen Künstlerstamm nach dem anderen ab. Erfreulicherweise bleibt es nicht bei der lustig umherfliegenden feuilletonistischen Borke, er dringt, unterhaltsam klappernd, auch tiefer in den Stamm ein. Jedenfalls eine aufschluß- und auch genußreiche Studie, mit viel Anteilnahme und Temperament geschrieben.

*

Paul Stefan: Die Wiener Oper. 1922. Wila, Wiener literarische Verlagsanstalt.

Ein mit Liebe und Sachkenntnis geschriebenes unterhaltsames Bändchen, ein aussichtsreicher Spaziergang durch die Wiener Operngeschichte. H. H.

*

Hans Gál: Anleitung zum Partiturlesen. Wiener Philharmonischer Verlag. 1923. (48 S. mit Notenbeispielen und Beilage; Abbildungen der Orchesterinstrumente.) Grundzahl 5.—.

Dr. Hans Gál, der Lektor der Wiener Universität, hat in seinem neuen Buche als Erster den Versuch unternommen, dem Leser die wichtigsten Kenntnisse, die zum Verständnis einer Orchesterpartitur notwendig sind, zu vermitteln. Dieser Versuch ist ihm außerordentlich gut geglückt. Er hat ein Buch geschaffen, das für den sich mit Musik beschäftigenden Laien und den angehenden Musiker unentbehrlich ist, da es ihm eine Zusammenfassung alles Wissenswerten über die Partitur bietet, wird doch darin jedes Instrument und seine Klangwirkung erläutert, das Lesen der Schlüssel und die transponierenden Instrumente an Hand zahlreicher Beispiele erklärt und eine Uebersicht über die Verwendung der Instrumente, sowie ihren Zusammenklang im Orchester gegeben. Tabellen und Abbildungen ergänzen das wichtige Buch, das eine fühlbare Lücke in der Literatur ausfüllt. Dr. M.

*

Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft. 3. Heft 1923. Verlag von J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

Ein sehr reichhaltiges und aufschlußreiches Heft mit Beiträgen von Fritz Busch (Reger als Dirigent), Karl Hasse (Regers „Gesang der Verklärten"), Rudolf Schulz-Dornburg (Ueber Regers Sinfonietta), Georg Sbach (Max Reger im Kolberger Dom) u. a. Außerdem geschäftliche Mitteilungen der Gesellschaft, eine Zusammenstellung von stattgehabten und geplanten Regerkonzerten und -Festen, und ein Verzeichnis der Reger-Interpreten. H. H.

*

P. Hindemith, Op. 24, 2: Kleine Kammermusik für 5 Bläser (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott). B. Schotts Söhne, Mainz.

Dies für die Frankfurter Bläser-Kammermusikvereinigung geschriebene Werk zeigt wiederum mit einer verblüffenden Sicherheit, daß Hindemith den Weg gefunden hat und die Mittel beherrscht, uns neue Musik zu geben. Rhythmisch außerordentlich stark, stellen sämtliche Sätze in ihrer Art geschlossene Stimmungsbilder dar, als deren eigenwilligstes der V. Satz angesprochen werden muß. Jedenfalls ist die schöpferische Kraft des Komponisten stark genug, um auch durch ganz Absonderliches hindurchzubringen — es bleibt nur die

Frage übrig, wie viele oder wie wenige vorläufig sich mit dieser Musik abzufinden wissen.

*

Philipp Jarnach, Op. 15: 5 Lieder für eine Singstimme und Klavier. Schott, Mainz.

Lieder von bemerkenswerter, eigenartiger Stimmung, welche die Texte zur vollen, tief erfaßten Ausdeutung bringen.

*

Max Trapp: Lieder für eine Singstimme und Pianoforte (Op. 6 nach 3 Gedichten von E. Hardt, Op. 9 nach 5 Gedichten von Verhaeren und Verlaine.) F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Eine reiche und vielverzweigte Modulation ist diesen zarten Stimmungsbildern eigen, die von natürlichem Empfinden zeugen. Besondere Erwähnung verdient Op. 6, 3: Feier.

*

Lothar Windsperger: Op. 24: 12 Lieder, Op. 25: 21 Lieder. Schott, Mainz.

Aus allen diesen Liedern spricht eine abgeklärte, vornehme Musikernatur. Ohne in Experimente zu verfallen, sind sie eigenartig genug, um zu fesseln, und besonders gelungen sind die maßvollen Klavierbegleitungen, die immer eine leitende Idee innerlich und äußerlich festhalten. Welch tiefe Wirkung mit einfachen Mitteln erreicht werden kann, zeigen sehr schön Op. 24, 7 und 9; ein Glanzstück im besten Sinne des Wortes ist Op. 25, 1. Sänger und Sängerinnen werden vieles dankbar den Sammlungen entnehmen.

*

Hans Schink, Op. 17: Sonate D dur für Violine und Klavier. C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Ein famoses Werk von großem Können und ausgeprägter künstlerischer Reife! Die durchweg knappe Form kann trotz ihrer Kürze mustergültig genannt werden, so daß sie dem Ganzen nur zum Vorteil gereicht. Neben kraftvoll einherschreitenden Klängen fehlen solche der Zartheit und des Wohlklangs keineswegs, und namentlich die beiden Themen des ersten Satzes stehen in glücklichem Gegensatz zueinander. Besonders die Ecksätze sind der Wirkung nach außen hin sicher, währenddem sich das anmutige Menuett und namentlich der langsame Satz an den innerlich Hörenden wenden.

*

J. v. Wertheim, Op. 18: Sonate für Viol. und Klav. Simrock, Berlin.

Die Sonate umfaßt drei Sätze von großer Ausdehnung, so daß sich gerade bei der Dreisätzigkeit das Gefühl der Weitschweifigkeit und allzugroßen Länge einstellt. Im einzelnen ist vieles sehr hübsch gestaltet, so namentlich das 1. Thema des II. Satzes, zu dem das con moto so deutlich kontrastiert. Auch der Schlußsatz weist klanglich manches Feine auf, doch wäre mehr Konzentration des Aufbaues zu wünschen. Das sonst sympathisch anmutende Werk hätte dadurch nur gewonnen.

*

Bernhard Sekles: Sonate für Violoncello und Klavier, Op. 28. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ein eigenwillig starkes Werk, oft spröd und allem Wohlklang bewußt aus dem Weg gehend; oft rhythmisch verschoben bis zur Unkenntlichmachung des Taktes — aber im ganzen eine Schöpfung von hervorragendem Können und von großer Ursprünglichkeit der musikalischen Eingebung. Ein eigentlich langsamer Satz fehlt; der zweite ist in der Form eines vorüberhuschenden Intermezzos geschrieben, der dritte und letzte in der Variationenform. In diesem Satz offenbart sich so vielseitige Gestaltungskraft, auch im Zusammenspiel der beiden Instrumente, daß die Sonate dem Besten der nicht allzu reich bedachten Celloliteratur beigezählt werden muß.

*

Theodor Blumer: 2. Suite für Flöte und Klavier, Op. 46. Simrock, Berlin.

Liebenswürdige, wohlklingende Stücke, dem Charakter der Flöte fein angepaßt. Menuett und Scherzo seien besonders hervorgehoben! Tambourin und Tarantelle wirken etwas äußerlich virtuos, dagegen weist die Improvisation schön empfundene Kantilenen des mittleren und tiefen Registers auf.

*

Theodor Blumer, Op. 45: Sextett. Originalthema mit Veränderungen für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier. Simrock, Berlin.

Auch diese Komposition weist eine außerordentliche Vertrautheit mit den gegebenen Mitteln auf. In bunter Mannigfaltigkeit ziehen daher die Variationen an uns vorüber, jede etwas Neues bietend und doch im wohlgefälligen Rahmen des Ganzen bleibend. Daß der Komponist eine gewisse Grenze nirgends, weder in der Harmonie, noch im Rhythmus, noch in der Art seines harmonischen Kontrapunktes überschreitet, ist sicher beabsichtigt. Daher bleibt der Eindruck der echten, natürlichen Empfindung durchaus gewahrt, und nimmt man den Vorzug der vielgestaltenden Behandlung der Instrumente hinzu, so mag das Sextett allen Bläservereinigungen angelegentlich empfohlen sein.

*

Arnold Mendelssohn, Op. 88: Violinkonzert. Bote & Bock, Berlin.

Ein durchweg dankbar, im letzten Satz sogar gefällig geschriebenes Werk, das nirgends problematische Schwierigkeiten aufweist. Der Orchesterpart ist — von den Tuttistellen selbstredend abgesehen, nur Begleitung, daher nicht schwer ausführbar. Das liebenswürdige Konzert kann namentlich auch kleineren Instituten zur Aufführung empfohlen werden, wenn ihnen daran gelegen ist, von Beriot, Svendsen u. dergl. Abgespieltem loszukommen.

*

Franz Philipp, Op. 11: Simsonvorspiel für Orchester. Verlag von C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Eine Musik von ursprünglicher Erfindung und von Kraft und Ueberzeugung des Ausdrucks. Im einzelnen maßhaltend mit den Mitteln des Orchesters weist die Partitur nirgends Ueberladung, sondern eine klare und bewußte Führung der Gedanken auf, welche der schönen Steigerung nicht entbehren. R. G.

*

Max Reger: Neudrucke und Sammelhefte. Verlag Schott, Mainz.

Ein Jahr nach seiner Uraufführung auf dem Düsseldorfer Tonkünstlerfest kann man nun das Erscheinen des c moll-Klavierquintettes im Druck ankündigen. Das Werk selbst ist ja anläßlich seiner Uraufführung hier von seinem glücklichen Besitzer Adalbert Lindner eingehend gewürdigt, die begeisterte Aufnahme dieses prachtvollen Werkes freudig registriert worden. Bleibt nur übrig, die Kammermusikvereinigungen auf dieses Werk nachdrücklichst hinzuweisen und die ganz meisterhafte Einrichtung durch den Verlag (die Stimmen sind in bisher unbekanntem Maße mit Stichnoten und anderen Spielhilfen versehen) gebührend zu würdigen.

Freudig muß auch der Neudruck der „Fünf Duette für Sopran und Alt" (mit Klavierbegleitung) Op. 14 begrüßt werden, zumal da es ja herzlich wenig Wertvolles auf diesem Gebiet gibt. Regers Duette sind (zum Teil noch im Banne Brahmsens stehend) klanglich sehr fein und von großer melodischer Schönheit und gehören zum Besten seines frühen lyrischen Schaffens. Diesem sind, was das Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung angeht, zwei Hefte mit den Liedern der Op. 4, 8, 12 und 15 (Edition Schott Nr. 307 und 308) gewidmet, von Guido Bagier herausgegeben und mit einem erkenntnisreichen Vorwort versehen.

Eine gediegene Auswahl aus den Klavierwerken der Jugendperiode (Op. 11, 13, 17, 18, 25) bringen zwei weitere Hefte (Ed. Schott Nr. 7690 a und b), die neben manchem Uneigenen schon ganz Typisches zeigen. Ich empfehle sie den Freunden Regerscher Klaviermusik sehr.

*

Max-Reger-Bearbeitungen. Verlag Bote & Bock, Berlin.

Zu den im Reger-Heft genannten Bearbeitungen sind noch nachzutragen: 1. Zwölf ausgewählte Choralvorspiele aus Op. 67 (52 Choralvorspiele), von Rudolf Volkmann für Klavier übertragen. Wie man die Choralvorspiele Bachs und Regers (Volkmann zitiert in seiner Vorrede die Worte, die einst Reger seiner Klavierbearbeitung der Bachschen Vorspiele vorausgeschickt hatte) den Organisten immer wieder eindringlich ans Herz legen muß, so die Klavierbearbeitungen dieser Vorspiele denen, die nach einer ernsten, andächtigen Hausmusik suchen — und den jungen Komponisten, die hier Meisterstücke von Choralbearbeitungen finden. 2. Die Böcklin-Suite, von Eugen Thari mit kurzen Vorbemerkungen versehen und von Viktor Junk sehr sorgfältig für Klavier zu 2 Händen übertragen. H. H.

*

Schweizer Musik aus dem Verlage R. Müller-Gyr Söhne, Bern.

Das Schweizer Musikfest, das vor wenigen Wochen in Ludwigshafen stattfand, hat von neuem die Blicke nach jenem Lande hinwenden lassen, das noch immer neben Deutsch-Oesterreich der Nährboden für unsere eigene, heute im Sturme wirtschaftlichen Niederbruchs ringende Musik geblieben ist. In diesem Zusammenhange von Interesse ist die Uebernahme deutscher Weisen in Schweizer Soldatenlieder, deren Hanns in der Gand und F. O. Leu eine reiche und wertvolle Sammlung bringen: aus Süddeutschland kommt die Melodie zu einem Gesang, den der Herausgeber das „Leiblied" der Schweizer Soldaten nennt („De Joggeli"). Zusammen mit dem bekannten Züricher Komponisten Fr. Niggli hat Hanns in der Gand des weiteren 26 Schwyzerlieder gesammelt, die ebenfalls eine reiche Quelle volksmusikalischer Anregung bilden. Trotz der leichten Verständlichkeit des dialektischen Worttextes sind stellenweise noch Erläuterungen beigefügt. Der Begleitklaviersatz ist durchweg einfach gehalten, läßt jedoch nirgends eine Charakterisierung des gerade vorliegenden Stimmungsgehalts vermissen. Wie bei der Sammlung der Soldatenlieder sind auch hier am Schlusse welsche Lieder angehängt, deren ursprünglich tanzmäßiger Charakter sich kaum verleugnet. Gleich empfehlenswert wie die beiden Sammlungen ist ein von Adolf Thürlings zusammengestelltes Heft, welches neue, vom Herausgeber recht fein getroffene Textworte zu einem altfranzösischen Rondolett sowie zu einer Sarabande und einem Menuett des zu Unrecht weniger bekannten Nicolas-Antoina Le Bègue bringt. Solche Sammlungen wiegen Bände angeblich „moderner Hausmusik" auf, die doch nur nach Goethes Wort „Quark breittreten". Dankenswert ist auch C. Pfisters Zusammenstellung von 100 leichten, melodischen Orgelsätzen für den Gottesdienst und den Unterricht. Besonders glücklich ist der Gedanke, klassische und romantische Musik mitzubenutzen. So manchem, dem großen Musikleben fernstehenden Landorganisten wäre mit einer solchen Sammlung (die auch ruhig aus der neueren Literatur Exzerpte bringen dürfte) gedient. Je sechs Weihnachtslieder für Kinder- oder Frauenchor Op. 5 und

Op. 13 vervollständigen die Reihe der Neuerscheinungen. Karl North ist ihr Komponist, und es darf ihm bei aller Anerkennung der für ihn selbstverständlichen Beherrschung des Technischen auch das Lob eines trefflichen Musikers nicht versagt bleiben, soweit er sich als Eigener zu geben sucht. Der Satz ist leicht ausführbar, dankbar und melodisch ungesucht. Dr. Hermann Unger (Köln).

Kunst und Künstler

— Die Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen werden am 29. und 30. Juli stattfinden. Zur Uraufführung kommen u. a. das 2. Vierteltonquartett von Alois Hába und ein neues Quartett von Philipp Jarnach.

— In Darmstadt soll im Laufe des Monats Juni ein fünftägiges Musikfest stattfinden, dessen Programm folgendes ist: 1. Tag: Beethovens Chorfantasie für Klavier und IX. Symphonie. 2. Tag: Beethovens Violinkonzert und Anton Bruckners IX. Symphonie. 3. Tag: Gustav Mahlers II. Symphonie. 4. Tag: Von deutscher Seele, Kantate für Soli, Chor und Orchester von Hans Pfitzner. 5. Tag: Die beiden Kammersymphonien von Franz Schreker und Arnold Schönberg, sowie eine Uraufführung von Paul Hindemith.

— Das 3. Thüringische Musikfest hat während der Pfingsttage in Sondershausen unter Leitung Prof. Corbachs stattgefunden. Zur Aufführung kamen Thuilles Sextett für Klavier und Blasinstrumente, die 3. Symphonie von Richard Wetz, Regers Serenade, Joseph Haas' Symphonische Suite, Bruckners 4. Symphonie, das Violinkonzert von Julius Weismann und das 2. Klavierkonzert von Brahms. Als Solisten waren verpflichtet Elisabeth Reichel (Sopran), Hilde Ellger (Alt), Prof. Waldemar Lütschg (Klavier) und Prof. Gustav Havemann (Violine).

— Die diesjährigen Internationalen Opernfestspiele in Zürich finden in der Zeit vom 10. bis 28. Juni statt. Auf dem Spielplan stehen Wagners „Meistersinger" mit hervorragenden deutschen Gästen, sodann Gesamtgastspiele der Opernensembles von Dresden (Mussorgskys „Boris Godunow" unter Leitung von Busch und Dobrowen) und Stuttgart (Händels „Rodelinde" unter Leitung von Leonhardt und Erhardt) und eine dreimalige Aufführung von Rossinis „Barbier von Sevilla" durch das Ensemble des Scalatheaters in Mailand.

— In Prag ist eine Deutsche Reger-Gesellschaft gegründet worden (Vorsitzender Prof. Dr. Rietsch, künstlerischer Beirat: Prof. Fidelio Finke, Prof. Dr. Erich Steinhard und Kapellmeister Stuiber).

— In Kiel findet unter Leitung Prof. Dr. Fritz Steins ein Reger-Fest im Rahmen der Kieler Herbstwoche (6.—13. Okt.) statt.

— Die Stuttgarter Staatsoper wurde eingeladen, in Stettin ein Gesamtgastspiel von Hans Pfitzners Musikdrama „Der arme Heinrich" zu geben.

— Die Dresdener Staatskapelle unter Leitung ihres Generalmusikdirektors Fritz Busch unternimmt im Juli eine Konzertreise durch Süddeutschland, wobei in Augsburg und Ulm je ein Konzert, in München und Stuttgart je zwei Konzerte gegeben werden.

— Die Wiener Philharmoniker reisen in diesem Sommer wieder zu Konzerten und Opernaufführungen unter Leitung von Richard Strauß und Franz Schalk nach Südamerika.

— Wilhelm Furtwängler hat mit Rücksicht auf sein Leipziger Amt einen Antrag als Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper und der Symphoniekonzerte der Staatsoper ausgeschlagen. — Als Gast des Concertgebouw-Orchesters in Amsterdam hat F. kürzlich ein Konzert geleitet, dessen Programm vorwiegend den deutschen Romantikern gewidmet war. Der Dirigent erzielte bei Publikum und Presse durchschlagenden Erfolg.

— Franz v. Hoeßlin, der I. Kapellmeister an der Großen Volksoper in Berlin, ist als Nachfolger Hans Knappertsbuschs als Generalmusikdirektor nach Dessau berufen worden.

— Dr. Rudolf Siegel, der Krefelder Generalmusikdirektor, leitete als Gastdirigent in Weimar die erste (!) Aufführung von Bruckners 8. Symphonie. Die hinreißende, von heißem Erleben erfüllte Wiedergabe hinterließ tiefen Eindruck, so daß man in der Presse bedauert, Siegel nicht vor Lösung der langwierigen Kapellmeisterfrage kennengelernt zu haben.

— Fritz Busch leitete ein Konzert des Philharmonischen Orchesters in Kopenhagen mit außergewöhnlichem Erfolg.

— Kapellmeister Dr. Hanns Rohr hat als Nachfolger von Prof. Schwickerath die Leitung der Konzertgesellschaft für Chorgesang und die Direktion der nächstjährigen großen Orchester-, Chor- und a cappella-Konzerte dieser Gesellschaft übernommen.

— Staatskapellmeister Hugo Röhr in München ist ein Lehrauftrag an der Opernschule der Akademie der Tonkunst erteilt und auf die Dauer seines Wirkens an der Anstalt der Titel eines Professors verliehen worden.

— Dr. Friedrich Munter ist nach erfolgreichem Probedirigieren unter zahlreichen Bewerbern zum II. Dirigenten des Münchener Konzertvereins (neben S. v. Hausegger) und damit zum Leiter der Münchener Volks-Symphoniekonzerte und der Symphoniekonzerte in Bad Kissingen gewählt worden.

— Der ausgezeichnete Dirigent Hermann Wunsch veranstaltete in Berlin mit dem Philharmonischen Orchester zum Gedächtnis an Regers 50. Geburtstag ein Reger-Konzert, in dem er die Sinfonietta, den Symphonischen Prolog und sechs von Reger instrumentierte Lieder in der meisterlichen Wiedergabe durch Lula Mysz-Gmeiner mit tiefwirkendem, nachhaltigem Erfolg zur Aufführung brachte.

— Prof. Heinrich Laber in Gera ist ab 1. Sept. als I. Kapellmeister an das Landestheater Koburg verpflichtet worden.

— Als Nachfolger Karl Ehrenbergs ist Kapellmeister Walter Wohllebe aus Bremen für die Berliner Staatsoper verpflichtet worden.

— Jón Leifs, der in Deutschland durch seine Orchesterkonzerte bestens eingeführte isländische Dirigent, stellt es sich zur Aufgabe, hauptsächlich für deutsche Komponisten einzutreten. Der Künstler erntete bei seinem letzten Berliner Auftreten mit dem Berliner Symphonieorchester stürmische Hervorrufe, als er anläßlich des 50. Geburtstages Max Regers dessen vaterländische Ouvertüre Op. 140 zu Gehör brachte.

— Als Nachfolger Erwin Lendvais ist Universitätsmusikdirektor Rudolf Volkmann zum Dirigenten des Jenaischen Musikvereins gewählt worden.

— Der Leipziger Oberregisseur Max Hofmüller wurde als Oberspielleiter an die Münchner Staatsoper verpflichtet.

— Im Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg i. Br. fand außerhalb der Reihe der „Vorträge über zeitgenössische Musik mit Vorführungen" (Leitung Dr. Hermann Erpf) ein Paul-Hindemith-Abend statt, den das Amar-Quartett übernommen hatte. Nach einleitenden Worten Dr. Erpfs kamen zum Vortrag eine Sonate für Cellosolo (Uraufführung, gespielt von Maurits Frank), eine Sonate für Bratschesolo (gespielt von Paul Hindemith) und das vierte Streichquartett Op. 22. Die Musik Hindemiths wurde lebhaft gefeiert.

— Generalmusikdirektor Scheinpflug hat Joseph Meßners „Sinfonietta" für Klavier und kleines Orchester (mit einer Mezzo-Sopran-Solostimme) zur Uraufführung für Duisburg angenommen.

— In einem Konzert des Vereins der Musikfreunde in Kiel hatte die „Mazedonische Suite" des jungen Hamburger Komponisten Siegfried Scheffler (unter Leitung des Komponisten) einen durchschlagenden Erfolg.

— Erwin Lendvais neuestes Werk „Kammersuite" Op. 32 wurde unter Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg in Bochum mit größtem Erfolg zur Uraufführung gebracht. Dasselbe Werk gelangte unter Leitung von Hermann Scherchen in Frankfurt a. M. zur Aufführung.

— Waldemar Wendland, der Komponist der Opern „Das kluge Felleisen", „Das vergessene Ich", „Der Schneider von Malta", „Peter Sukoff" hat am 10. Mai in Freiburg i. Br. seinen 50. Geburtstag gefeiert.

— Kapellmeister Heinrich Cassimir feierte kürzlich in Karlsruhe sein 25jähriges Künstlerjubiläum im Rahmen eines Liederkranzkonzerts, dessen 2. Teil Werke des Jubilars (Chöre und Lieder) brachte.

— Großen Erfolg hatte bei Presse und Publikum ein westfälischer Heimatabend. Frl. Sempell aus Bonn und der Madrigalchor unter Holtschneiders Leitung waren die Ausführenden. Es kamen zur Aufführung nur Texte von Grimme, die von Bernhard Friedhoff vertont sind.

— Elisabeth Reichel, die im vergangenen Winter wieder ansehnliche Erfolge in Chorkonzerten (u. a. Johannespassion, Schöpfung, Kauns „Mutter Erde") und Liederabenden zu verzeichnen hatte, wurde von Prof. Corbach in Sondershausen eingeladen, beim 3. Thüringischen Musikfest Orchesterlieder von Peterka zu singen und den Gesangspart in Joseph Haas' symphonischer Suite „Tag und Nacht" zu übernehmen.

— Lilly Breig, bisher am Stadttheater Würzburg, wurde nach erfolgreichem Gastspiel (Elisabeth) für die nächste Saison als erste jugendlich dramatische Sängerin an das Landestheater Karlsruhe verpflichtet.



Zum Gedächtnis unserer Toten



— Einen schweren Verlust hat das staatliche Konservatorium in Würzburg und ganz besonders die Kammermusikpflege unserer Stadt durch das am 5. April erfolgte Hinscheiden des Violinvirtuosen Prof. Franz Schörg erlitten. Geboren am 15. November 1871 in München, besuchte er die Musikschule seiner Vaterstadt und dann das Konservatorium zu Brüssel, wo er Schüler von Ysaye war. Preisgekrönt verließ er dieses Kunstinstitut, unternahm mit der Sängerin Albani-Lajeunesse eine Konzertreise und gründete das berühmte Brüsseler Streichquartett, das sich mit Beginn des Weltkrieges auflöste. Am 1. September 1918 wurde er Professor der Meisterklasse für Violine am Konservatorium Würzburg, wo er alsbald das Schörg-Quartett ins Leben rief, welches, nun seines eminenten Führers beraubt, mit uns trauert um den Verlust eines Künstlers, dessen segensreiches Wirken trotz der Kürze der Zeit in der Geschichte des Würzburger Musiklebens von tiefem Einfluß war. Gg. Th.

— Kommerzienrat Zimmermann, der Begründer und Leiter des bekannten Musikverlages Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig und Berlin, ist am 25. April nach längerem Leiden in Berlin verschieden.

— In Augsburg ist im Alter von 71 Jahren Johann Slunicko, der frühere langjährige Direktor der Augsburger Musikschule, gestorben. Slunicko hatte sich als Komponist einen Namen gemacht.

 **Ur- und Erstaufführungen** 

Bühnenwerke.

— „Mareike von Nymwegen" von Eugen d'Albert wird im kommenden Oktober im Hamburger Stadttheater ihre Uraufführung erleben. Die Inszenierung wird Intendant Leopold Sachse, die musikalische Oberleitung Generalmusikdirektor Egon Pollak in Händen haben.

— Die Uraufführung der Oper „Der goldne Hahn" von Rimsky-Korsakow in der deutschen Uebersetzung von Heinrich Möller (Verlag P. Jurgenson-Rob. Forberg, Leipzig) wird in der Woche vor Pfingsten an der Berliner Staatsoper stattfinden. Die Solopartien sind mit den ersten Kräften der Staatsoper besetzt. Den musikalischen Teil leitet Generalmusikdirektor Leo Blech, den szenischen Oberspielleiter Prof. Dr. Hörth. Klavierauszug und Textbuch des Werkes in deutscher Sprache sind kürzlich erschienen.

Konzertwerke.

— Die erste Aufführung der Pfitznerschen Romantischen Kantate „Von deutscher Seele" in Amerika findet am 15. Oktober 1923 in der Carnegie-Hall in New York unter Leitung des Kapellmeisters Artur Bodanzky mit dem Metropolitan Opera-Orchester und dem Chor der Society of the Friends of Music statt. Als Solisten werden die Künstler Frl. Reithberg, Frau Cahier und die Herren Orville Harold und Paul Bender mitwirken.

— Der Kieler Lehrergesangverein hat unter Leitung von Musikdirektor Johannsen als Uraufführung „Deutscher Frühlingsglaube" für Männerchor und Baritonsolo von Walter Meyer-Giesow herausgebracht.

— Bei einer Gerhart Hauptmann-Feier in Nordhausen kamen zwei Kompositionen von Paul Klanert in Halle zur Uraufführung. Der Komponist hat Rautendeleins Lied aus der „Versunkenen Glocke" und die Worte des Fremden aus dem 2. Akt von „Hanneles Himmelfahrt" zum Vorwurf genommen. Die Dichtungen sind in moderner Weise gesetzt, musikalisch anmutig und ausdrucksvoll gestaltet und betonen in glücklicher Weise das Märchenhafte des Ganzen. Durch Frl. Elly Schumann aus Halle und den Komponisten am Flügel wurden beide Werke zu einem vollen Erfolg geführt. R.

— In Prag kamen die „Episoden" R. F. Procházkas, eine Fantasie für Klavier mit Tenor und einer „stummen Geige" zur ersten Aufführung aus dem Manuskript.

— Ein Streichquartett von Nikolai Lopatnikoff brachte das Karlsruher Quartett (Othmar Voigt und Genossen) erfolgreich zur Uraufführung.

— Das Mannheimer Nationaltheater brachte Erwin Lendvais „Archaische Tänze" Op. 30, neun antike Reigen für Orchester zur erfolgreichen Uraufführung.

— In Berlin hat Maria Ekeblad sechs Gesänge nach Rabindranath Tagore von Alexander M. Schnabel zum erstenmal gesungen.

— Winfried Wolfs „Phantasuslieder" Op. 5 kamen am 3. Mai in London zur Erstaufführung.

— In New York wurde eine Cellosonate von Pizetti im „International Composers Guild" durch Alfredo Casella und Rózsi Várady zur Erstaufführung gebracht.

 **Vermischte Nachrichten** 

— Vor kurzem hat die Hamburger Liedertafel von 1823 das 100jährige Jubiläum ihres Bestehens gefeiert. Die Liedertafel ist seinerzeit von Albert Methfessel, dem damaligen Kapellmeister der Hamburger Oper, gegründet worden. Seit 1910 liegt die Führung der Liedertafel in den Händen Karl Mahrkens.

— Ein Frühwerk Bruckners, die dreisätzige Symphonie in f moll ist am 18. März in Klosterneuburg unter Leitung Franz Moißls zur Uraufführung gekommen.

— Der Bach-Verein in Aachen brachte die erst vor wenigen Jahren wieder entdeckte Matthäuspassion von Römhildt unter Rud. Mauersbergers Leitung zur erfolgreichen örtlichen Erstaufführung.

— In dem „Hellas des Nordens" hält deutsche Musik nun auch ihren Einzug. In der Hauptstadt Reykjavik ist eine Instrumentenschule gegründet worden, deren Leitung dem deutschen Hornisten und Geiger Otto Böttcher übertragen wurde. In der zweitgrößten Stadt Akureyri (im Norden Islands) ist ein Musikverein gegründet worden, der verschiedene Gebiete der Musik fördert und u. a. eine Musikschule gegründet hat, deren Leitung in den Händen des zuletzt in Dortmund tätigen Pianisten Kurt Haeser, eines Schülers von Prof. Teichmüller (Leipzig), liegt. Beide Kräfte wurden durch den in Deutschland tätigen isländischen Dirigenten Jón Leifs verpflichtet.

— Die Ludwig-Hupfeld-A.-G., Filiale Dresden, Waisenhausstr. 24, teilt uns mit, daß sie, um vielseitigen Wünschen zu entsprechen, ab 1. April d. J. ihrem Unternehmen eine Konzertdirektion angegliedert hat. Die Firma übernimmt Arrangements für Konzerte, Vorträge, Tanzdarbietungen usw.

— Der „Verlag für neuzeitliche Kunst", Max Thomas, Magdeburg, veröffentlicht ein Preisausschreiben für Klavierwerke, Kammermusik und Orchesterwerke. (Preise, Termin usw. siehe das Inserat.)

— Der 14. Würzburger schulgesangpädagogische Fortbildungskurs findet am 14., 15. und 16. Juli statt. Nähere Auskunft durch den Kursleiter Raimund Heuler, Würzburg, Harfenstr. 2.

Schluß des Blattes am 9. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 1. Juni, des nächsten Heftes am 5. Juli.

An unsere verehrten Leser!

Trotz mehrfacher Erhöhung des Bezugspreises der „Neuen Musik-Zeitung" sind wir bisher der fortschreitenden Geldentwertung noch nicht annähernd gefolgt und wir haben gewaltige, sich immer steigernde Zuschüsse auf uns genommen, um auch diejenigen Bezieher, die wirtschaftlich notleidend sind, nach Möglichkeit zu schonen. Insbesondere sind wir nicht, wie so viele Zeitschriften, dazu übergegangen, unsere Preise monatlich neu zu regeln, da dies für unsere Leser mit Scherereien verknüpft ist; gerade dadurch aber ist unser Preis, der wegen der Anmeldung bei der Post schon mehrere Wochen vor Beginn eines Vierteljahrs festzusetzen ist, vielfach sehr zurückgeblieben. Auch künftig werden wir vor weiteren Opfern nicht zurückschrecken; wir sind aber, wenn wir den Fortbestand der im 5. Jahrzehnt stehenden „Neuen Musik-Zeitung" nicht ernstlich gefährden und auch eine Unterbrechung im Erscheinen vermeiden wollen, genötigt, einen neuen Aufschlag eintreten zu lassen, der für das ganze Vierteljahr 1. Juli bis 1. Oktober Gültigkeit hat. Nachforderungen werden wir nicht mehr machen. Wir bitten unsere Leser, auf deren Verständnis wir angewiesen sind, mit uns durchzuhalten und zu berücksichtigen, daß bei einem Vergleich mit den Gegenständen des täglichen Bedarfs die „Neue Musik-Zeitung" immer noch wirklich billig ist.

Der Bezugspreis wird also vom 1. Juli 1923 an bei Lieferung innerhalb Deutschlands und Oesterreichs

3000 Mark vierteljährlich

betragen; nach dem Ausland in der betreffenden fremden Währung, entsprechend 3 Schweizer Franken.

Wir bitten um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Weiterlieferung keine Unterbrechung eintritt. (Postscheck-Rechnung 2417.)

Stuttgart, im Mai 1923.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung"
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.



Neu! Neu!

Soeben erschienen:

Marien-Lieder

„Unserer lieben Frau“

Eine Folge von 7 a Capella-Chören für gemischten Chor

von

Franz Philipp

op. 15

Partitur Grundpreis Mk. 2.–
Stimmen Grundpreis je Mk. –.80
Teuerungszuschlag besonders

Urteile:

Neue Musik-Zeitung: Philipp hat sich diese Lieder vom Herzen gesungen, sie sind aus starker Empfindung heraus geboren, von feinen melodischen Bögen getragen, auf einfacher aber wirkungsvoller Harmonie aufgebaut. Dabei ist der Satz ganz vortrefflich.

Die Musik: ... bewahren bei aller Kunstfertigkeit des Satzes das einfach Liedmäßige und sind im melodischen fast volkstümlich.

C. L. SCHULTHEISS
LUDWIGSBURG

Zur besonderen Beachtung für Komponisten

Alle Komponisten für gute und schneidige Märsche werden eingeladen, sich an einer

Preis-Marsch-Konkurrenz

zu beteiligen, welche von dem Londoner Musik-Verlag Hawkes & Son ausgeschrieben wird.

Es werden vier Preise verteilt:

ERSTER PREIS von £ 20.– (Pfund Sterling)
ZWEITER PREIS von £ 15.–
DRITTER PREIS von £ 10.–
VIERTER PREIS von £ 5.–

Die Komponisten erhalten alle näheren Bedingungen von der oben genannten Firma nach Einsendung ihrer Namen und Adressen mittelst Postkarte (Auslandsporto) adressiert an

HAWKES & SON, MUSIK-VERLAG
DENMAN STREET :: PICCADILLY CIRCUS :: LONDON (England)

Die besten Erfolge

erzielen Sie anerkanntermaßen mit Anzeigen in der „Neuen Musik-Zeitung“.

„Virtuos“

Fingerstärker für Pianisten, erzeugt schnell vollendete Technik. D.R.P. No. 356373. Prospekt gegen Rückporto.

Schwarzlose, Osterburg (Alm.)
Krumkerstraße 8.

Künstler-Bogen, -Saiten, fein. Streichinstrumente

Weltberühmte Spezialitäten! Prof. Wilhelmy-Bogen in größter Vollendung. Ueberwinden d. schwierigsten Stricharten spielend. Prof. Wilhelmy-Saiten, hervorragende Qualität. Feine Etuis, Kästen, Kolophone, hochfeine Gitarren, Lauten, Mandolinen. — Keine Phantasiepreise. Kunstwerkstätte (gegr. 1880)

Hermann Richard Pfretzschner
Markneukirchen, Schützenstr. 560 d.

In glänzender Ausstattung erschienen

Zum Gedächtnis von

Max Reger

Heft 18, 19 und 20 des Jahrgangs 1916 der Neuen Musik-Zeitung, geschmückt mit 27, z. T. erstmals veröffentlichten **Abbildungen** und **Handschriften**, u. a. dem letzten wundervollen Bild Regers als **Kunstbeilage**. — Unter den drei Musikbeilagen befindet sich der **Erstabdruck** der nachgelassenen Komposition Regers: »Der Tod, das ist die kühle Nacht«.

Aus dem Inhalt:

Max Reger als Mensch und Künstler von Max Hehemann
Regers künstlerisches Schaffen von Dr. Walter Niemann
Persönliche Erinnerungen an Reger v. Edith Mendelssohn-Bartholdy
Erinnerungen an Reger von Johanna Senfter
Reger und sein Lehrer Adalbert Lindner, von diesem geschildert
Reger in Meiningen von Dr. Hermann Grabner
Reger im eigenen Heim von Margarete v. Seydewitz
Regers Klaviermusik von Max Hehemann
Reger und die Instrumentalform von Prof. Joseph Haas
Reger und die Tonalität (mit Notenbeispielen) von Ludwig Riemann
Regers Orgelwerke (mit Notenbeispielen) von Hermann Keller
Regers Chöre op. 144, (mit Notenbeispielen) von Karl Salomon
Regers letzte Werke von Prof. Dr. Fritz Stein
Am Sarge Regers von D. Dr. Philipp Wolfrum
Nachruf an Reger von Otto Michaeli
Epilog zum Gedächtnis Regers von F. H. Kügele
Worte der Erinnerung an Reger von Franz Nachbaur
Rede auf Reger von Prof. Dr. Wilibald Nagel
Die letzten Stunden mit Reger von Gerhard Dorschfeld
Eine lustige Fahrt mit Reger von demselben. — Regeriana

Preis der 3 Hefte, solange Vorrat, M. 1500.—, bei Zusendung als Kreuzband M. 1670.– (nach dem Ausland fremde Währung, entsprechend 1,50 Schweizer Fr.). Zu beziehen durch die Buch- u. Musikalienhandlungen oder gegen Einsendung des Betrages vom Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Instrumentiere

und bearbeite Kompositionen jeder Art, Bühnenwerke etc. künstlerisch u. druckreif.

P. Stumpf, Bremen
Verdenerstraße 59.

Die Märchentante

ist die schönste illustrierte **Kinderzeitschrift**

Erscheint monatlich mit den Beilagen **Theater, Musik** (prächtige Musiker-Anekdoten), Preisrätselecke. Allererste Mitarbeiter. Einzelhefte Mk. 150.— + 20% Sort.-Zuschl. Es empfiehlt sich, des Zusammenhangs wegen die Hefte ab Nr. 1 (Oktober 1922) mitzubeziehen. Probehefte frei. Zu haben im Buchhandel oder beim

Märchenverlag W. Geusch Elberfeld.

Instrumentiere

u. arrangiere für jede Orchesterbesetzung, Klavier, Gesang etc. etc., auch nach einer Melodiestimme künstlerisch u. druckreif, W. Schulze, Musikdir., Kelbra a. Kyffh., Landh. Dtsch. Eiche. Antr. Rückporto.

Ludwig Thuille

op. 34.

Drei Klavierstücke

Heft 1: Gavotte. — Auf dem See.
Heft 2: Walzer.

Grundzahl je 2.50

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

In Sonderausgabe erschien:

Moment musical

von **MAX REGER**
(für Klavier zweihändig in Oktav-Format)

Grundzahl 1.— × Schlüsselzahl des Buchhandels.

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Der Gesamtauflage dieses Heftes liegt ein Prospekt der Wiener Philharmonischen Verlags A.-G. in Wien über Philharmonia, Studienpartituren in Taschenformat usw. bei, den wir der Beachtung unserer Leser empfehlen.

Otto Bauer

Inhaber: Arnold Clement

Bayer. Hofmusikalienhandlung, Pianohaus, Konzertdirektion

Vertretung d. berühmt. Klaviere: Rud. Ibach-Sohn, Barmen, August Förster, Löbau i. Sa., R. Lipp & Sohn, Stuttgart

München

Maximilianstrasse 5

Telephon Nummer 20509 *Scheck-Konto 35493*

Eine köstliche Gabe

für alle humorliebenden Leute ist

Straußiana und Andres

Ein Büchlein musikalischen Humors

meist mit und selten ohne, ernsthaft für und scherzhaft gegen Dr. Richard Strauß.

Von Dr. Max Steinitzer.

176 Seiten. 8°. In hübschem Umschlag Grundzahl 2. · vervielfältigt mit der jeweiligen Schlüsselzahl des Buchhandels.

Jeder dieser prächtigen satirischen Aufsätze ist erfüllt von einem so zu Herzen sprechenden Humor, daß ihre Lektüre erquickend und befreiend wirkt. Es ist vielleicht das Schönste an diesen kleinen Kunstwerken, daß ein jeder von denen, die der Verfasser aufs Korn nimmt, wenn er die Hand aufs Herz legt, selbst mitlachen muß. Die eingeflochtenen Erinnerungen an schaffende und ausübende Künstler nehmen durch ihre Herzlichkeit und Natürlichkeit gefangen.

Zu beziehen durch jede Buch- u. Musikalienhandlung, sowie auch direkt (zuzügl. Versandgebühr) vom Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

KLEINER ANZEIGER

Geigenbogen

alter Meisterbogen (Tourte, Voirin oder dergleichen) gesucht. Angebot unter J. K. 1800 an die Expedition der Neuen Musik-Zeitung, Stuttgart.

Orch.-Partitur „Siegfried“

fast neu, preiswert zu verkaufen.

Stober, Hannover

Mendelssohnstraße 27 I.

Alte Bratsche und Schülergeige

zu verkaufen; ebenso sämtliche

Wagner-Klavier-Auszüge

wie neu, in rotem Stoffeinband; auch Cello-Literatur (Konzerte, Solosachen), Trios. Angebote an

Viefhues, Paderborn

Liboriberg 13.

Sonderhefte der Neuen Musik-Zeitung

Mit vielen Bildern u. meist mit Kunstbeilage versehen

Jahrg.	Heft		Jahrg.	Heft	
1906	20	Bayreuth	1910	12	Pfitzner
1921	6	Beethoven	1916	18 und 19	Reger
1904	4	Berlioz	1905	15	Schiller
1907	13	Brahms	1889	12	Schubert
1921	24	Bruckner	1905	18	„
1910	10	Chopin	1894	22	Schumann
1915	18	Franz, Rob.	1906	19	„
1914	19	Gluck	1907	17	Strauß, Rich.
1909	17	Haydn	1901	5	Verdi
1918	17	Klose	1914	2	„
1912	2	Liszt	1908	17	Volkslied
1909	9	Mendelssohn	1893	7	Wagner, Rich.
1906	8 u. 9	Mozart	1903	20	Wolf, Hugo

Preis jedes Heftes Mk. 500.—, Hefte vor 1904 Mk. 400.—.
Bei Bestellungen genügt Angabe des Jahrgangs und Heftes.
Zu beziehen, solange Vorrat, durch jede Buch- u. Musikalienhandlung sowie zuzüglich Versandgebühr gegen Einsendung des entsprechenden Betrags oder unter Nachnahme vom

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

KÜNSTLER-ADRESSEN

Vierteljahrspreis für ein Fach von 6 Zeilen M. 2000.—, ein Doppelfach M. 4000.—, jede weitere Zeile M. 400.— mehr.

ANNY GANTZHORN

Dramatischer Sopran

:: STUTTGART ::

Heilbronn a. N. Karlstraße 101 p. Fernsprecher 72

Unterricht — Oratorien — Konzert — besonders moderne Liederabende

Else Winkler

:: Mezzo-Alt — Lieder — Oratorien ::

Nürnberg **Pilotystr. 40**

Anne Weegmann-Schmitt

SOPRAN · KONZERT · ORATORIUM · UNTERRICHT

STUTTGART · Hohenheimerstraße 42 II

Sigfrid Grundeis, Pianist

München, Türkenstraße 26 R III.

Anny v. Bolz, Sopran

Oratorien — Lieder — Kirchengesang Unterricht

Nürnberg, Solgerstraße 5/I.

Dieses Feld kostet für 1 Vierteljahr M. 2000.— (freibleibend).

Stephanie Pellissier, Pianistin

Konzert — Begleitung — Kammermusik

Konzert-Anfragen: Mannheim, S. 6. 28.

Kurt Kayser — Violoncell-Virtuose

Ida Kayser-Insinger — Konzert-Pianistin

:: Solo und Kammermusik ::

Buer (Westf.), Brinkgartenstraße 11.

JÓN LEIFS

(ÍSLAND)

Dirigent, Pianist, Komponist, Musikschriftsteller.

Vertretung: Verb. der konz. Künstler Deutschlands e. V. Konzertabt. Berlin W. 57, Blumenthalstraße 17.

Willy Bergmann, Pianist

Konzert — Unterricht

Stuttgart / Azenbergstraße 57 / Telephon Nr. 20375

Hans Dechend Hirschberg (Schl.): Warmbrunnerstraße 20 a pt.

Kompositionen — Unterricht im Kontrapunkt — Instrumentation.

Heinrich v. Wesdehlen, Pianist

Vertr.: Köln, Westd. Konzertdirekt. Frankfurt a. M.: Knoblauch, Steinweg 10. Eigene Adr.: Osnabrück, Lürmannstraße 28. — Telefon 865.

Ernst Kursch Krombach (Kreis Siegen)

Chor- und Orchesterleitung. Preisrichter, Komponist, Pianist und Begleiter. — Baß-Bariton: Lied, Ballade, Oratorium.

Wilh. Ferd. Gohlisch

Violinvirtuos

Solo · Kammermusik · Unterricht

Hannover, Ostwendenstr. 7 A. I.

Konzertsänger Eugen Hedermann

:: Baß-Bariton — Oratorien, Lieder, Balladen ::

Duisburg, Blumenstraße 19. — Fernruf Süd 6466.

KÜNSTLER-ADRESSEN

Vierteljahrspreis für ein Fach von 6 Zeilen M. 2000.—, ein Doppelfach M. 4000.—, jede weitere Zeile M. 400.— mehr.

Heinz Stadelmann · Maja Stadelmann

Bass-Bariton · Konzert . Oratorium · Unterricht
Pianistin · Konzert · Begleitung · Kammermusik · Unterricht
Klavier- und Liederabende
Stuttgart, Gaisburgstraße 19.

Amalie Merz-Tunner

MÜNCHEN
Barerstraße 50
Telephon 26758

Senta Blau-Kurz

Konzertpianistin, Unterricht. — Methode: R. M. Breithaupt, Martin Krause.
Berlin W, Nürnbergerstraße 65 (Pension Bruhn).

Stuttgarter Madrigal-Vereinigung

Die Konzertsängerinnen: Elisabeth Weißhaar, Anne Valet, Berta Mayer (Sopran), Marg. Rücklos, Erna Hollenberg, Leonie Bücheler (Alt).
Die Konzertsänger: Meinrad Streißle, Christian Breitling (Tenor), Herm. Conzelmann, Fritz Haas (Baß).
Leitung: Hugo Holle.
Weltliche und geistliche Programme mit alter und neuer a cappella-Musik.
Anfragen: Stuttgart, Hohenheimerstraße 54.

Kammersänger
Dr. Ulrich-Bruck

(Baß). Lieder, Balladen, Oratorien.
GRIMMA bei LEIPZIG

Helene Renate Lang

PIANISTIN
Stuttgart, Schoderstraße 10
Telef. 21870.

Professor
Richard Fischer

Konzert- und Oratorientenor
Würzburg — Haugerring 7.

Elisabeth Reichel

SOPRAN
LIED — ORATORIUM
Nordhausen, Stolbergstraße 7

Sandra Droucker

München, Luisenstr. 19, Grths.
— Telefon-Anschluß: 55239 —

Elfriede Sommer (Alt)

Mitgl. d. Deutsch. Musikpädag.-Verb.
Oratorium · Konzert · Unterricht
Luckau, N.L., Hauptstraße 2[1]

Anne Valet, Sopran

Konzert — Oratorium — Unterricht
Stuttgart, Alleenstraße 25. — Telephon 21609.

Herm. Conzelmann

Baß-Bariton
Konzert — Oratorium — Unterricht
Stuttgart, Mittelstraße 1.

Lilly Conzelmann-Bittler

Künstlerische Tänze, Rhythmische Gymnastik, Eigene Abende, Unterricht
Stuttgart, Mittelstraße 1.

Gertrud Mettenberger

Konzert-Pianistin
Konzert-Anfragen: Karlsruhe i. B., Rüppurerstraße 4 II.

Fritz Fanto

Fortschrittl. Harmonielehre, Komposition, Kontrapunkt, Formenlehre. Spez. brieflich.
Konstanz — Fohrenbühlweg 1.

Ludwig Aub's Einfühlungskunst in die Seele des Menschen.

Personalistisch - charakterologische Untersuchungen in der Sprechstunde. — Psychologische Beurteilungen von Bild und Schrift nach auswärts. — Es liegen bis jetzt mehr als 180 tief anerkennende Gutachten von Akademikern vor, darunt. 65 Aerzte, Universitätsprofessoren, Richter, Theologen und berühmte Schriftsteller, wie Frank Wedekind, Max Halbe, Ernst v. Wolzogen usw. Die Literatur über Ludwig Aub umfaßt bis jetzt 8 Broschüren, darunter mehrere ärztliche Studien. — Prospekte umsonst und portofrei durch d. charakterologische Sekretariat in München, Blütenstraße 12/0.

Jörgen Forchhammer

Lehrer der Stimm- und Sprachphysiologie und Phonetik an der Universität München. Stimmbildung für Rede und Gesang nach eigener, wissenschaftlich aufgebauter Methode. Behandlung kranker Stimmen.
München, Königinstraße 11/3. — Telephon 24780.

Philipp Braun-Plendl

Violinvirtuose — München, Burgstraße 4/III.
Vertretung: Otto Baur, Maximilianstraße.

Elsa Rau, Pianistin

Unterricht in Einzelstunden und Klassen (Methode Busoni)
München, Leopoldstraße 52 a/II.

Alexander Gunselmann, Pianist

erteilt Unterricht — Begleitung — Kammermusik
:: München, Schießstätterstraße 16/I. ::

Stuttgarter Streichquartett

Willi Kleemann · Otto Baumann · Hans Köhler · Hans Münch
Adresse: Urbanstraße 42 oder sämtliche Konzertdirektionen

AUGUST REUSS

MÜNCHEN, Tengstraße 32 II
Unterricht in Musiktheorie, Kontrapunkt, Kompositionslehre, Instrumentation.

Otto Brömme's „glänzende Schrift"
„Vollendete Stimmbildung"

II. Auflage. — 75 M. Grundpreis.
:: OTTO KLEMM, Leipzig. ::
Unterricht: Frankfurt a. Main.

Emmy Franke

Konzertgeigerin
Konzertanfragen: Konstanz a. Bod. Post-Fach.

Else Holle-Hellmund

Rezitation — Dramatischer Unterricht
Sprechtechnische Uebungen für Gesangstudierende
Stuttgart, Hohenheimerstraße 54 II.

Constantin Brunck

Nürnberg, Günthersbühlstraße 15
Unterricht in Komposition und Sologesang
:: :: („Einregister") :: ::

Ottomar Voigt

Konzert Violine Unterricht
I. Konzertmeist. a. Bad. Landestheater
Karlsruhe — Helmholtzstraße 3.

Artur Frischbier

KONZERT-TENOR
Oratorien: Bach, Händel, Haydn
Leipzig-Connewitz, Aeußere Bayersche Str. 40 II l.

Helene Zimmermann

Pianistin
München, Leopoldstraße 87.
Alleinvertr. Süddeutsch. Konzertbüro.

Elisabeth Weißhaar, Sopran

Konzert — Oratorium — Unterricht
Stuttgart-Cannstatt, Haldenstraße 21. — Telephon 57.

Marie von Stubenrauch-Kraus

Violinvirtuosin — Konzerte — Kammermusik
München, Schellingstraße 46/3.

M. Heyde-Scarlotti

Konzert-Bariton — Leipzig, Kant-Str. 66 (früher Stadttheater Leipzig)
:: Arien — Lieder — Balladen — Oratorien ::
Konzertierte: Schweden, Norwegen, England, Holland.

Frieda Stahl

Leschetizky-Methode. — Schriftliche Anmeldungen: München, Barerstraße 46/I, bei von Heider. Telephonruf 27479.

Professor Wilhelm Meisel

Stimmbildner
Schloß Türmitz bei Aussig.

Friedrich Rupprecht

Violoncello
Konzertmeister am Friedrich-Theater, Dessau i. Anhalt, Kavalierstraße 8.
Konzertanfragen an obige Adresse erbeten.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 16

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich (freibleibend): in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn Mk. 3000.—, nach der Schweiz 3 Franken, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung entsprechend dem Schweizer Frankenpreis. Einzelheft Mk. 1100.—, nach dem Ausland besonderer Preis. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und durch die Postämter im Inland. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich Mk. 3200.—, nach Ungarn Mk. 3400.—, nach der Schweiz 3 Franken 15 Cts. einschl. Versandgebühr vierteljährlich, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung. Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett. **Anzeigen-Annahmestelle:** Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77. Anzeigen-Preise (freibleibend): die viergespaltene Nonpareillezeile Mk. 600.—, im „Kleinen Anzeiger" Mk. 450.—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 3000.—.

Bayreuth – Salzburg.

Von Emil Petschnig (Wien).

Woferne die politischen und wirtschaftlichen Zustände Europas es gestatten und ein genügend bedeutender Festspielfonds bis dahin zur Verfügung steht, sollen 1924 nach zehnjähriger Pause R. Wagners Musikdramen am lieblichen Hügel von Bayreuth in altem Glanze zu neuem szenischen und klingenden Leben erwachen. Da aber erhebt sich die vielleicht pietätslose, angesichts des Kreislaufs alles Musikgeschehens, das unbekümmert um schöne, heilige Jugenderinnerungen u. a. Gefühlsmomente seinen ehernen Gang geht, jedoch berechtigte Frage, ob heute dieses Unternehmen außer einer moralischen auch noch eine praktische Bedeutung für das deutsche Kunstleben besitzt. Denn immerhin ist seit den ersten „Ring"-Aufführungen rund ein halbes Jahrhundert dahingegangen, die bei dem modernen hastenden Lebenstempo doppelt und dreifach zählen, so daß manchem die Festspiele — wenigstens in ihrer bisher gewahrten, exklusiven familiär-traditionellen Gestalt — bereits als ein petrifiziertes Ueberbleibsel aus früherer Epoche erscheinen möchten. So sehr auch die, die Hinfälligkeit alles Ruhms grell beleuchtende, Erkenntnis schmerzt und verbittert, daß selbst das Trachten eines Riesengenies vom Range Wagners zeitlich und örtlich bedingt, d. h. vergänglich ist, daß die Nachwelt über seine unter so vielen Entbehrungen, Mühen und Kämpfen aufgerichteten Ideale anderen, zum Teil ganz entgegengesetzten Zielen zustrebt, zu leugnen ist nämlich nicht mehr: sein Lebenswerk hat den Zenit der Wirkung, des Einflusses bereits überschritten. Zumindest nach der Seite der in ihnen niedergelegten Grundprinzipien, durch welche, indem sie die der Musik immanenten formalen Existenzbedingungen vernachlässigen zu können glaubten, im heimischen Tondrama unsägliche Verheerungen angerichtet wurden. Ist es doch bezeichnend, daß die wenigen Stücke, so seit seinem Hingang sich ehrlich die Gunst des Publikums gewannen, entweder, wie Kienzls „Evangelimann" oder Humperdincks „Hänsel und Gretel" das die geschlossene Lied- und Tanzweise kultivierende volkstümliche Element wieder in die Oper einführten, oder gleich d'Alberts „Tiefland" beim temperamentvollen Verismo, der entschiedenen Absage an Wagners symphonischen Stil, in die Lehre gingen. Allein, hätte man auch wirklich die entwicklungsgeschichtlich großgedachten Intentionen durchführen wollen, die dem Begründer „Bayreuths" seinerzeit vorschwebten: daß es nicht bloß der Pflege seines eigenen Schaffens dienen solle, sondern auch der Förderung des auf seinen Bahnen weitermarschierenden Nachwuchses, man wäre in größter Verlegenheit gewesen, des Meisters auch nur einigermaßen ebenbürtige Leistungen ausfindig zu machen. Am ehesten hätten noch Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", R. Strauß' „Salome" und „Rosenkavalier" Anspruch auf diese Ehre besessen; aber Schillings' „Moloch", Weingartners „Genesius", Zöllners „Versunkene Glocke" und ähnliches, wie es von zahlreichen Epigonen nach bewährtem Rezepte massenhaft verfertigt wurde? Nein! Dabei völlig abgesehen vom Finanzpunkt, dessen befriedigende Erledigung aufs engste mit dem Mode gewordenen, bis über die Meere hallenden Klange „Wagner" verknüpft war. Die Aufnahme solcher Werke in den Spielplan hätte der deutschen dramatischen Musik keinen Vorteil gebracht, erwiesen sie doch anderwärts zur Genüge, daß wohl kompositionstechnisch, nicht aber stilistisch ein Hinausgehen über das von Wagner Gewagte ratsam ist. Ob also unter solchen Verhältnissen das erneute Abrollen des zehnteiligen Wagner-Zyklus ein Bedürfnis vorstellt, das sich ohnehin nur einige Kriegsgewinner und die von Deutschlands Niederbruch und Demütigung satt gewordenen Amerikaner, Engländer und Franzosen leisten könnten, dürfte kaum unbedingt bejaht werden. Eine beschränkte künstlerische Rechtfertigung hätte es noch für die Aufrechterhaltung von „Bayreuth" gegeben, welche zugleich die Gewähr materiellen Prosperierens in sich trug: das Monopol des „Parsifal". Da jedoch sein Autor so unvorsichtig war, die Partitur drucken zu lassen, bezw. trotz vieler gegenteiliger Erfahrungen bei Lebzeiten noch immer eine zu gute Meinung von den Menschen und ihrem Anstandsgefühl hegte, das einen letzten Willen respektiert, ist auch diese letzte Säule der Festspielidee dahingesunken. Was übrig bleiben kann, ist nichts, als ein stetes Neuinszenieren, ein Bepinseln von Leinwand und Pappendeckel, das furchtbar wichtige „Problem" des Holländerschiffs, der Regenbogenbrücke im „Rheingold", des Walkürenritts, ob der Feuerzauber mehr oder minder realistisch wiedergegeben werden soll, des notabene völlig unlogischen Schlußtableaus der „Götterdämmerung". Ausstattungs-Kindereien, wie sie schon seit Jahren das Um und Auf deutscher Dramaturgen- und Regietätigkeit bilden, Unsummen verschlingen und nicht wenig zur Defizitwirtschaft der Theater beitragen, ohne irgendwelchen ästhetischen Nutzen zu stiften. Ist doch der Reiz des Bühnenbildes nur für den Augenblick nach Heben des Vorhanges tätig und wird sofort vom Interesse an der einsetzenden Handlung, an einer hervorragenden darstellerischen Leistung, an der mitwirkenden Musik erstickt. Was hat z. B. G. Mahler aus Glucks „Iphigenie in Aulis" mit einem Vorhang als Hintergrund gemacht! Man halte die Dekoration so einfach als möglich, begnüge sich mit Andeutungen, die rasche Verwandlung gestatten, und allen Erwägungen über den Komplex der naturalistischen, Shakespeare- oder Stilbühne, die schon zu der Geschmacklosigkeit führten, den „Wilhelm Tell" in eine kubistische Landschaft zu stellen, ist der Faden abgeschnitten. Bequemer freilich ist solche Tätigkeit, welche die Hauptarbeit dem Maler und Kostümschneider überläßt, als im Vertrauen auf das eigene Urteil nach neuen Talenten Umschau zu halten. Wovon namentlich im Opernfache keine Spur zu sehen ist, so daß die in Jul. Babs überaus geistvoller Essaysammlung „Neue Kritik der Bühne" (Osterheld & Co., Berlin 1920) geäußerte Meinung, „99 % unserer Bühnenleiter sei mangels einer besonders reichen äußeren und inneren Bildungsgeschichte überhaupt nicht zu diesem Berufe qualifiziert; daher das ganze Schauspiel im Sumpfe zielloser Handwerkerei stecke", leider nur allzu berechtigt scheint.

Bayreuth war der Abschluß, die Krönung einer bestimmten, auf Glucks Schultern stehenden hundertjährigen Entwicklung der dramatischen Musik, für die — vorläufig wenigstens — keine dankbare Fortsetzungsmöglichkeit sich zeigt. Und da das Theater keine Konservierungsanstalt ist, vielmehr jeweils den Geist, die Sehnsüchte der Zeit widerspiegeln soll, ergibt sich, daß die Wagner-Bühne eigentlich ihre Mission erfüllt hat. Auch Herrn

C. Hagemanns Vorschlag im Januar-Heft 1923 der „Musik", daselbst künftighin außerdem die Dramen Schillers, Goethes, Grillparzers, Kleists, Hebbels usw. aufzuführen, ist mehr ein wohlgemeinter, aus Prestigerücksichten auf den Fortbestand der Festspiele bedachter, als Sprachrohr eines im Allgemeinbewußtsein lebendigen Wunsches. Auch der genius loci spräche dagegen, der durchaus mit dem gesungenen Drama verknüpft ist. Den Schöpfungen Mozarts, Beethovens, Webers und sonstiger älterer Meister aber ist nicht nur das versenkte Orchester, sondern auch der gewaltige Raum inkongruent.

Heute strebt man — mitbestimmt durch ökonomische Faktoren — in Symphonie wie Oper neuerdings vom Ueberlebensgroßen und Massigen zum Intimen zurück. Des pathetischen Ernstes (den man gegenwärtig im Leben tagtäglich genugsam zu spüren bekommt) ward man gründlich satt und lechzt nach ein wenig Scherz und Frohsinn, wobei ein leichter parodistischer oder satirischer Anflug nicht unwillkommen ist. Drängt sich einem angesichts der völligen Unzurechnungsfähigkeit, von der die Spezies homo sapiens (!!!) momentan befallen ist, solche Betrachtungsweise allenthalben auf. Einen musikalischen Niederschlag derselben dürfen wir bereits in den „Grotesken" betitelten Kompositionen unserer Expressionisten erkennen. Wo aber könnte dieses Verlangen nach ironischer Heiterkeit restlosere Erfüllung finden als in der Komödie, in der komischen Oper? Welche, angefangen von Aristophanes über Plautus, das italienische Stegreifspiel, Molière, den deutschen Hanswurst und ihre gesungenen Seitenstücke die Schwächen und Verschrobenheiten der lieben Nächsten aufs Korn nahmen und, so sie strafend, dem Gelächter der Welt preisgaben. Daß hier an Stelle des dem tragischen Genre gemäßen (häufig schon infolge des gegebenen geschichtlichen Stoffs vorgezeichneten) individuellen Heldenschicksals das Typische — gewissermaßen also eine Abstraktion — tritt; daß die dort vorgetäuschte Naturwahrheit zu einem witzig angeordneten Spiel von Figuren wird, dessen szenenweises Abschnurren dem gewöhnlich schon im ersten Akte vorausgesehenen Ende zu bei technisch vollkommener Ausführung im Zuschauer ein Vergnügen auslöst, ähnlich dem Anblick eines zierlich verschlungenen Ornaments, einer an interessanten Kombinationen reichen Schachpartie, diese beiden Umstände bringen es mit sich, daß auch die Form des Lustspiels gebundener, strenger sein, artistischere Züge aufweisen wird als jene des auf dem Kothurn einherschreitenden Dramas. Weshalb letzteres, wie Shakespeare und Wagner lehren, auch eher eine freiere Gestaltung verträgt.

Nach der Herrschaft der „unendlichen Melodie" ist die Zeit wieder reif geworden für die Ergötzungen der abgerundeten Nummer, und die von Monat zu Monat sich mehrenden Wiederbelebungsversuche an Opern Händels, von Pergoleses „La serva padrona", Haydns „Apotheker", Webers „Abu Hassan", Donizettis musikalisch prickelndem und beschwingtem „Don Pasquale" u. a. m. sind untrügliche Fingerzeige dafür, wohin wir steuern, genauer: in welche Richtung unsere Seelen unter dem Drucke des biologischen und ästhetischen Kontrastbedürfnisses gedrängt werden.

Insbesondere jedoch ist es Mozart, der in Salzburg, dieser wundervollen italienischen Stadt inmitten eines herrlichsten deutschen Gaues, geborene, in dem die holde Mischung von südlicher, reinstkonturierter Sinnlichkeit mit nordischer Gefühlstiefe ihre bisher ausgeglichenste tönende Verkörperung gefunden hat, und der daher jetzt wieder von rechts wie links mit Grund als Heiland unserer Musik proklamiert wird. Er, der lange vor Nietzsche erfüllt hatte, was dieser in Erkenntnis der Gefahren, welche der Tonkunst aus einseitiger Betätigung germanisch-romantischer Neigungen drohen, forderte: il faut méditerraniser la musique. Ein Axiom übrigens, dem alle unsere großen Tonsetzer instinktiv huldigten, von Schütz und Bach bis auf Liszt, der Vertreter anderer Künste, wie Dürer, Rubens, Böcklin oder die Minnesänger, Wieland, Goethe, Hölderlin, des späteren Hauptmann hier gar nicht zu gedenken. Nur dem der Verschmelzung der spezifisch deutschen mit romanischen Eigentümlichkeiten entstanden von je auf unserem Boden dauernde Schönheitswerte, die dann für alle Kulturnationen von entscheidender Wichtigkeit wurden. Wie erst Mann und Weib zusammen den restlosen Begriff „Mensch" ergeben.

So betrachtet, wäre dem seit ein paar Jahren flügge gewordenen Gedanken, in Salzburg Mozart-Festspiele abzuhalten, hohe symbolische Bedeutung zuzumessen; könnte er, im Sinne der eben skizzierten zeitpsychologischen und daraus konsequenterweise abzuleitenden künstlerischen Direktiven ausgeführt, ein Hebel werden zu einer fruchtbringenden Erneuerung der heimischen Musik, der Mittelpunkt kampfbewegter Teilnahme des Volkes, wie solche vormals Paris unter Gluck, Neapel unter Scarlatti, Venedig unter Monteverdi, Cavalli, Cesti waren. Freilich gehört dazu ein Kopf, der das zu verwirklichende neue Ideal klar erschaut bereits fertig in sich herumträgt, um es ohne jedes Zeit und Geld vergeudende Experimentieren mit starker, selbstsicherer Hand in die Tat umzusetzen. Was weiters voraussetzt, daß die Festspielgemeinde überhaupt derart hochfliegende kunstschöpferische Ambitionen besitzt und nicht schon mit dem prosaischen, landläufigen Zweck ähnlicher Unternehmungen, den Fremdenverkehr während der sommerlichen Reisesaison zu heben, sich begnügt.

Vorläufig ist von irgend einem, den Salzburger Tagen zugrunde liegenden festen Plane noch nichts wahrzunehmen. Das geht schon aus dem ursprünglichen, monströsen Theaterbau-Entwurf Prof. H. Poelzigs hervor, der eine große, eine kleine Bühne und einen Raum für Freilichtaufführungen (bei dem berüchtigt unsteten Klima dieser Stadt) vorsah. Inzwischen ward man bescheidener und legte bloß den Grundstein zu einem Hause von mittleren Dimensionen, das bei namhafterer Fassungskraft doch die rasche und enge Fühlungnahme zwischen Darstellern und Publikum ermöglicht: die Hauptforderung an ein Mozart-Theater. Ob für dasselbe nicht ein bequemerer Platz zu finden gewesen wäre als der entlegene Hellbrunner Schloßpark, ob es nicht sogar an die Stelle des jetzigen Salzburger Musentempels treten könnte, bleibe dahingestellt. Sind doch die für Er- und Einrichtung eines Operngebäudes augenblicklich nötigen Kapitalien nicht im Nu zu beschaffen. Und das ist gut so. Vielleicht kommt mit den Jahren System in das noch nebulose Wollen des Vereins. Denn es dräut in erster Linie das Dilemma: Was soll dort gespielt werden? Verbürgt das verfügbare Repertoire durch reiche Abwechslungsmöglichkeit genug Anziehung für ständig stattfindende Feiern? Gedenkt man nicht, sich in Engherzigkeit bloß darauf zu beschränken, immer und immer wieder Mozarts fünf Hauptwerke vorzuführen, steht zur Belebung des Spielplans nur eine verschwindende Anzahl gleichwertiger, stilverwandter Schöpfungen älterer und jüngerer deutscher Autoren zur Verfügung: vielleicht eins oder das andere von Glucks heiteren Stücken, „Fidelio" und „Oberon" in Mahlers Einrichtung, „Die lustigen Weiber", „Der Barbier von Bagdad", „Der Widerspenstigen Zähmung", ev. Schuberts „Häuslicher Krieg", etwas von Lortzing, d'Albert, Wolf-Ferrari. Letzterer vermittelt mit dem Auslande, von wo hauptsächlich in Betracht kämen: „Barbier von Sevilla", der schon erwähnte „Don Pasquale", Berlioz' „Beatrice und Benedikt", Bizets „Djamileh" und selbstverständlich der „Falstaff". Erwägt man noch Ausgrabungen von Holzbauers patriotischem „Günther von Schwarzburg" oder Traëttas „Sophonisbe", die als Vorläufer Mozarts auf historisches Interesse zählen könnten, ist das Register wohl so ziemlich erschöpft.

Hier hätte nun die, die Zukunft formende Tätigkeit des Komitees einzusetzen, indem es teils durch Uraufführung ihm irgendwie bekannt werdender heimischer, im Geiste Mozarts resp. Nietzsches geschriebener würdiger Musikdramatik, teils durch Erlassung von Preisausschreiben für heitere Opern die Produktion in bestimmte — wie oben dargetan — ersprießliche Richtung lenkte und bei objektiver Beurteilung gewiß manch Brauchbares und Schönes zutage förderte. Der erste Preis bestände in der möglichst gewissenhaften Einstudierung des erkürten Stückes für die Festspiele, einen zweiten, eventuell dritten könnten Geldbeträge bilden. Daß bei solchem Anlasse Direktoren, Kapellmeister, Sänger, Verleger, Kritiker von nah und fern sich einfänden und dadurch eine hochgestimmte Atmosphäre geschaffen würde, ist zweifellos. Bisher dagegen drängte sich

nur ein geldprotziges, oberflächliches Snobtum zu M. Reinhardts Zirkuskünsten, die mit dem Namen Mozart doch nicht das geringste zu tun haben, selbst nicht einmal den Zweck erfüllen, der wahren Bestimmung der Festspiele (wie ich sie wenigstens verstehe) Geldmittel zuzuführen. Decken doch die Einnahmen aus ihnen kaum die beträchtlichen Inszenierungskosten. Mögen R. Strauß und andere namhafte Persönlichkeiten vorerst im zierlichen, wenn auch ein wenig beengten Rahmen des Salzburger Stadttheaters und in den Konzerträumen des Mozarteums mit erstklassigen Kräften gediegene Aufführungen von Opern aus der vorhin aufgezählten bunten Reihe, sowie Messen, Symphonien, Serenaden usw. des 18. Jahrhunderts liefern; es werden bei gehöriger Sparsamkeit sicher immer Sümmchen übrig bleiben, die, ergänzt durch mäcenatische Spenden und in einer wertbeständigen Währung angelegt, in späteren, ruhigeren, minder kunstfeindlichen Zeitläuften nicht nur den Theaterbau ermöglichen, sondern, was noch weit wichtiger, eine feste, nie anzutastende Rücklage abgäben, deren Zinsenerträgnis eine kaum zu verachtende pekuniäre Sicherung und Unterstützung für die Spiele wäre.

Nach dem stillosen Sammelsurium von Mozart-Aufführungen, Hofmannsthal-Reinhardtschem „Welttheater"-Fiasko und ultraradikaler Kammermusikwoche, wie man es vergangenen Sommer erlebte, wäre es hoch an der Zeit, daß in die Sache endlich ein entschlossener, einheitlich ausgeprägter Zug käme, soll sie ihre Sendung erfüllen, ja überhaupt noch ernst genommen werden. Es wäre jammerschade, wenn, wie so oft in deutschen Landen, abermals die Gelegenheit zu einer großen, rühmlichen, für die nationale Musik u. U. sogar schicksalsschweren Tat infolge Unorientiertheit der gewiß von besten Absichten geleiteten Initiatoren versäumt, verpatzt würde; eine Tat, die zu leisten vermöchte, was „Bayreuth" versagt blieb. Denn dieses stand, wie gesagt, am Ende einer Epoche, vor „Salzburg" aber liegen alle Möglichkeiten einer neuen Zeit.

Vom Tonkünstlerfest in Kassel.

Wer einmal das Programm eines der Tonkünstlerfeste vor dem Krieg mit seinen Symphonien und symphonischen Dichtungen für großes oder größtes Orchester mit dem des diesjährigen vergleicht, der wird schon aus dem äußeren Unterschied bemerken, wie sehr sich in relativ kurzer Zeit unser musikalischer Stil geändert hat. Das Streben nach Vereinfachung des äußeren Apparates, der Wille unserer Tonsetzer, von dem großen Symphonieorchester, überhaupt von der ausgedehnten symphonischen Form loszukommen und sich dabei zum Teil älteren Formen — der Orchestersuite, dem Concerto grosso — zu nähern, zeigte sich deutlich bei der Mehrzahl der Orchesterwerke des Kasseler Festes. Wesentlich an dieser Umstellung ist weniger die Beschränkung der Mittel als die Aufgabe des bisherigen Klangideales, des Schwelgens im Klang (das einem in Reinkultur auf dem Tonkünstlerfest mit Schrekers Schatzgräber noch einmal versinnbildlicht wurde), die Trennung von der chorischen Orchestertechnik, der Kunst der Stimmengruppierungen und -mischungen, als der Uebergang (oder die Rückkehr) zu einem Instrumentalkörper, dessen Reiz in dem Concertino einzelner Instrumente mit seinem scharfen Gegensatz zum Tutti und in dem durchsichtigen Filigran des vielstimmigen Apparates liegt. Also Vorherrschaft der Zeichnung, der Linie gegenüber der Farbe, der Fläche. Der tiefste Grund zu dieser — von den wirtschaftlichen Nöten unserer Zeit geförderten — Umwandlung ist in dem immer stärker hervortretenden Wandel des Stilempfindens, in dem Aufkeimen einer neuen polyphonen Kunst zu suchen, die sich ja auch in der Bevorzugung kammermusikalischer Formen und ihrer Pflege (Donaueschingen, Salzburg, Frankfurt a. M.) geltend macht.

Gleich die das Tonkünstlerfest eröffnende Symphonie Op. 21 von Max Butting für Streichorchester und elf Solobläser war symptomatisch dafür. Butting kommt von der Kammermusik her und betritt mit diesem Werk einen für ihn in mancher Hinsicht neuen Boden. Es ist verständlich, daß er nicht mit einem Male die rechte Form dafür finden, daß er sich nicht in jeder Beziehung von der bisherigen Orchestertechnik hat freimachen können. Die Abwägung der Soloinstrumente gegen den Streicherkörper scheint noch nicht vollauf geglückt; freilich hätte hier eine dynamisch feiner abgestufte Aufführung bei diskreterer Behandlung der Streicher manches plastischer herausheben können. Aber neben diesen Einwänden darf das Positive an Buttings Kunst nicht vergessen werden: daß er über ausgezeichnete, natürlich fließende Einfälle verfügt, die rhythmische Prägnanz und charaktervolle melodische Linie haben; daß er zudem über das Können verfügt, ein symphonisches Werk zu fügen, auch wenn sich in seinem symphonischen Erstling noch erarbeitete Strecken fühlbar machen.

Viel bewußter als Butting tritt Heinrich Kaminski als Polyphoniker auf. Für sein „Concerto grosso" wählte er das in zwei Kammerorchester geteilte Orchester mit Soloinstrumenten, einen Körper, den er ausgezeichnet, wenn auch noch nicht vollendet behandelt. Namentlich die Violinen sind in den hohen Lagen oft ungeschickt angewandt, die Plastik des Ganzen ist noch nicht genügend herausgearbeitet. Auch formal wird man namentlich gegen den Schluß mit seiner öfter unterbrochenen Steigerung manches einwenden können. Inwieweit der Komponist durch seine ungeschickte Dirigierleistung die Wirkung seines Werkes beeinträchtigte, bleibe dahingestellt. Sonst verrät das Werk wieder — wie das in Nürnberg aufgeführte Chorwerk — das ganz bedeutende kontrapunktische Können Kaminskis, seine Kunst, große Linien und Steigerungen anzulegen und seinen feinen Sinn für klangliche Differenzierung. Aber die Begabung Kaminskis scheint mir mit seinen beträchtlichen technischen und formalen Fähigkeiten nicht erschöpft; denn aus diesem Concerto grosso spricht doch auch zweifellos ein einfallreicher und temperamentvoller Musiker.

Als Dritter der jungen Komponistengeneration muß hier Ernst Krenek genannt werden, der sich zwar in seiner II. Symphonie Op. 12 des großen Orchesters bedient, es aber doch durchaus in dem oben angedeuteten modernen Sinne behandelt, ganz als Instrument der linearen Zeichnung, nicht des üppigen Kolorits. Krenek, eine der stärksten Begabungen unter den Jungen, ist noch zu stark in der Entwicklung, in der Sammlung und Sonderung der in ihm gärenden Kräfte begriffen, als daß man schon heute (nach den in Nürnberg, Donaueschingen, Kassel gehörten Werken) das Ziel sähe, wenngleich seine Handschrift unverkennbar ist. Im Vergleich zu seiner Symphonischen Musik für neun Soloinstrumente Op. 11 erscheint mir manches hier gewaltsamer, manches auch gewaltiger. Das Gewaltsame mag die große, innerlich noch nicht völlig beherrschte Form der Symphonie mit sich gebracht haben; denn bei aller formalen Kunst Kreneks machen sich namentlich im ersten Satz Längen, aufgefüllte Strecken geltend, die rechte, eine leichte Uebersicht gewährende Plastik fehlt, auch scheint mir das Profil der Themen nicht ganz den weiten Konturen des Satzes angepaßt. Viel stärker und bedeutender ist dagegen — trotz seinen oft krassen Eigenwilligkeiten — der dritte Satz, der eine klare Gliederung aufweist und auch Kreneks Erfindung deutlicher hervortreten läßt, deren melodische und rhythmische Eigenart sich jedoch am besten im Scherzo offenbart. So qualvoll einem vieles aus diesem Klangchaos in den Ohren dröhnt, so ungeklärt die Tonsprache Kreneks ist, man wird doch von der Wucht und Eindringlichkeit mancher Gedanken gepackt. Leider wurde die Aufnahme des Werkes durch die reichlich unzulängliche Wiedergabe im Orchester, das dem Werk fremd und teilnahmslos gegenüberstand, im dritten Satz sogar peinlich unrein spielte, erschwert.

Bei Krenek zeigt sich vielleicht am deutlichsten, wie durchaus unromantisch unsere jungen Tonsetzer empfinden. Die herben Linien einer polyphonen Ausdrucksweise, die in ihrem innersten Wesen lyrisches Empfinden ausschließt (echte Liedlyrik ist wohl nur aus monodischem Stilempfinden heraus möglich!), sind dafür ebenso Beweis wie die Aufgabe des romantischen

Klangideales, wie endlich die Ersetzung des Naturverbundenseins (Ideal der Einstimmigkeit, programmatische Kunst) durch ein Kunstverbundensein (Polyphonie). Die Melodie weicht dem Melos. Diesen Rückweg von der Exzentrizität zur formalen Intensität hat Wilhelm Petersen unter den jüngeren Komponisten nur erst wenig betreten. Der Zusammenhang mit der Kunst Bruckners — geknüpft durch seinen Lehrer Friedrich Klose — spricht noch deutlich aus diesem jungen Symphoniker. „Doch sag' ich nicht, daß es ein Fehler sei"; denn Petersen hat — das bewies ja schon seine I. Symphonie in Nürnberg — das Zeug zum Symphoniker, die große Geste für das große Instrument, eine Geste, die nicht äußerlicher Natur ist, sondern einem starken Empfinden, einer ehrlichen, echten Künstlernatur entspringt. In seiner einsätzigen Ostersymphonie Nr. II gibt Petersen eine Art Choralphantasie, eine „Form von symphonischer Metamorphose, in welcher die Elemente von einer Mitte her (dem Choral ‚Christ ist erstanden') gestaltet sind." Ich glaube, daß die Vermischung zweier Formtypen die Klarheit und Konzentrierung des Werkes nicht gefördert hat. Im übrigen machte auch diese II. Symphonie Petersens einen starken und ursprünglichen Eindruck, der hoffentlich dem Werke zu weiterer Verbreitung hilft.

Heinz Tiessens drei Orchesterstücke nach der Musik zu Shakespeares „Hamlet" hätte man lieber nicht losgelöst von der Handlung und Szene gewünscht, aus der sie herausgewachsen sind (als Begleitmusik zu der Hamlet-Inszenierung Max Reinhardts). Die prachtvolle Naturschilderung des ersten Stückes, besonders aber die wehmütige Klage über Ophelias Tod ringt einem Bewunderung vor der ausdrucksreichen Orchestersprache Tiessens ab; aber das rechte Relief können diese Stücke doch nur im Zusammenhang mit der Szene haben.

Emil Bohnkes Violinkonzert in D dur Op. 11 besticht von vornherein durch die glänzende Behandlung des Soloinstrumentes, in dessen Verwertung der Komponist zum Teil sogar zu weit gegangen ist, als das schöne Wechselspiel zwischen Solo und Orchester darin zu wenig gepflegt wird, das Orchester zu oft nur Begleitinstrument bleibt. Aus Bohnkes Musik spricht starke Energie und ein großer Wille zur Form; immer vermag das vortrefflich gearbeitete und großzügig durchgeführte Werk zu interessieren, nicht immer innerlich zu fesseln; nicht als ob Bohnkes Musik Blendwerk wäre, aber die rechte Wärme will sich nicht einstellen. Unter des Komponisten ausgezeichneter Leitung wurde das Werk von Georg Kulenkampff-Post mit überlegener Gestaltungskunst virtuos wiedergegeben.

Mit Bernhard Sekles' „Gesichte" sei zu einer Reihe von Orchester- (und Chor-)werken übergeleitet, deren Verfasser bereits als festumrissene Komponistenpersönlichkeiten in unserem Musikleben stehen. Sekles' phantastische Miniaturen für kleines Orchester Op. 29 sind virtuos hingesetzte Aphorismen, witzige, drollige, elfenhaft zarte, faunhaft polternde, behäbig schmunzelnde, träumerische, groteske Skizzen, deren Wirkung oft nur in einem Orchesterscherz, einer Instrumentierungslaune liegt, die aber nie verstimmen, da sie nicht „ausgeschlachtet" werden, sondern, eben ausgesprochen auch schon verklungen sind. Eine bezaubernde Suite, deren Stärke in den burlesken, grotesken, kapriziösen Stücken liegt; schade nur, daß Sekles für zartere Kontraststücke Innigkeit und Wärme versagt ist. Aber allein die Art der Orchesterbehandlung bleibt ein Genuß für sich.

Eine gleiche Vollendung der Orchesterbehandlung — wenn auch in ganz anderer Art und mit anderen Zielen — zeigt sich in H. W. v. Waltershausens Gesängen für Sopran und Orchester. Eine edle Melodiebildung und feinsinnige Gestaltung sicherten diesen Liedern, unter denen „Ein neues Pilgerlied", „Maria auf dem Berge" und „Aus dem Dreißigjährigen Krieg" wohl die stärksten sind, einen sehr eindringlichen Erfolg. Ihre Wiedergabe stand unter des Komponisten meisterlicher Leitung; Frau Iracema-Brügelmann sang die Lieder mit sicherer Einfühlung und feinem Geschmack, stimmlich jedoch nicht recht befriedigend.

Regers „Gesang der Verklärten" ließ, obgleich sich aus dem Chor (besonders dem Sopran) noch mehr hätte herausholen lassen, doch keinen Zweifel darüber, daß Reger bei seiner Niederschrift noch nicht über die praktischen Erfahrungen verfügte, um das Werk, besonders im Orchestersatz, zu einem völlig befriedigenden Spiegelbild seiner kompositorischen Absichten zu machen. Reger selbst würde wohl heute sein Op. 71 in dieser Fassung für die praktische Aufführung für unzureichend erklären. Inwieweit geeignete Retouchen — in der vorsichtigen Art, wie sie Reger bei den Orchesterwerken von Brahms vornahm — hier zu helfen vermögen, müßte ein Versuch lehren. Im Interesse der Erhaltnug (oder besser Gewinnung) der köstlichen Werte dieses Chorwerkes wäre er nur zu wünschen.

Den kontrastreichen Uebergang zu Braunfels' Tedeum bildeten die beiden Gesänge für Männerchor und Orchester (Schlachtgesang und Totenmarsch) von Siegmund v. Hausegger, deren männlich starke und herbe Tonsprache eindrucksvoll aus den Gedichten herauswächst. Die Wiedergabe durch den Männerchor und den Opernsänger Viktor Mossi (Baritonsolo im Totenmarsch) war ausgezeichnet.

Den mächtigen, wirkungsvollen Abschluß des Festes bildete Walter Braunfels' Tedeum, für das sich Chor, Orchester, Solisten (die Sopranistin Risa Hirschmann und der Tenorist Fritz Windgassen) und Dirigent mit ganzer Kraft und Hingebung einsetzten. Man muß die meisterhafte Architektonik dieses wuchtigen, vierteiligen Baues bewundern, die bei aller Vielgliedrigkeit doch nie den Blick für die große zusammenfassende Linie verliert. Und man muß die Ausdrucksfähigkeit der Braunfelsschen Musik bewundern, die, ohne wesentlich neue und eigenartige Elemente zu enthalten, doch von ausgeprägtem Charakter ist und Steigerungen zu bedeutender Höhe von innen heraus zu gestalten vermag. Der Text bringt es mit sich, daß starke gefühlsmäßige Kontraste nicht anzubringen sind; um so erstaunlicher ist, wie Braunfels durch alle vier Teile hindurch immer wieder zu fesseln vermag.

Das einzige Kammerkonzert wurde mit einem Streichquartett in d moll Op. 12 von Hermann Kundigraber eingeleitet. Der Komponist geht hier bewußt, aber ein wenig unvermittelt, neue Wege im Anschluß an die Hindemith, Krenek u. a. Man hatte da manchmal den Eindruck, als habe sich ein braver Rosselenker in ein Auto gesetzt und fahre nun mit der ihm wenig vertrauten Maschine lustig drauf los. Immerhin, er wird nicht scheu und schmeißt auch nicht um; was allein für seine technische Geschicklichkeit viel besagen will. Eins nur hat er übersehen, daß man mit der neuen Maschine rascher vorwärts kommt, die Arbeit in kürzerer Zeit leistet; im musikalischen Sinn, daß man hier viel knapper, konzentrierter schreiben, auf eine breit ausladende Form (1. Satz) verzichten muß. Auch der letzte Satz zeigt, daß sich Kundigraber mit den neuen Mitteln noch nicht frei und restlos auszusprechen vermag, sofern man nicht über „ausgelassene Faschingslaune" sehr verschiedener Ansicht sein kann. Der sehr schöne, bemerkenswerte Anfang des langsamen Satzes soll aber dankbar anerkannt werden; wie schade, daß sich dieser prachtvolle Einfall in Arbeit verliert.

In starker Klärung dagegen gibt sich das II. Streichquartett von Ernst Toch über den Namen „Baß" Op. 28. Das Werk eines feinsinnigen und empfindungsreichen Musikers, das unbedingte Beachtung verdient. Denn nicht nur ist dieses Quartett ganz vortrefflich gestaltet, es finden sich auch ausgezeichnete Einfälle darin. Toch steht auf gemäßigt fortschrittlichem Boden, er tut sich keine Gewalt an, sondern schreibt flüssige, gute Musik, wie sie besonders in den beiden ersten Sätzen schön und formvollendet zum Ausdruck kommt. — Das Hans-Lange-Quartett (Frankfurt a. M.) setzte sich für das Tochsche Werk mit besserem Gelingen als für das Kundigrabersche ein, ohne indessen in beiden Fällen besonders hervorstechende Qualitäten zu beweisen.

Paul Hindemith trat zusammen mit seiner ausgezeichneten Helferin am Klavier, Frau Emma Lübbeke-Job, für seine Sonaten für Viola d'amore Op. 25 II und für Bratsche Op. 25 IV, beide mit Klavier, ein. Was Hindemith zur Viola d'amore greifen läßt, ist die Leichtigkeit der Doppelgriffe,

des akkordischen Spieles und Arpeggierens auf ihr, nicht zuletzt aber der klangliche Reiz, den die freischwingenden Saiten mit sich bringen. Hindemith müßte nicht der triebhafte Urmusikant sein, der Musik um ihrer selbst, ihrer Form, ihrer Bewegung, ihres Klanges wegen macht, um nicht gar köstlich auf diesem alten, unter seinen Händen doch wieder neuen Instrument zu musizieren. Er läßt Kantilenen auf der sangvollen (gar nicht bratschenartig stumpfen) tiefen d-Saite und in den hellen, aber weichen hohen Lagen erklingen, läßt verträumte Arpeggien erzittern und spielt lustige Doppelgriffe auf der Viola d'amore. Hoffentlich bleibt er ihr noch in manchem Werk treu. Ueber die Bratschensonate habe ich gelegentlich ihrer Uraufführung in Donaueschingen berichtet.

Bleibt noch die Passacaglia und Doppelfuge über ein eigenes Thema in a moll für Orgel (Op. 38) von Heinrich Scharrer zu erwähnen, eine gründliche und gute Arbeit ohne stärkere persönliche Note. Die Aufführung des Werkes war leider ganz farblos und schwach.

Ein Rückblick über die Konzerte muß feststellen, daß man diesmal eine glücklichere Hand bei der Zusammenstellung des Programmes gehabt hatte als in den Vorjahren; empfindliche Nieten fehlten erfreulicherweise. Die Enttäuschung kam dafür in der Oper mit Schrekers „Schatzgräber". Krasser kann man den Gegensatz zwischen dem musikalischen Wollen und Fühlen unserer Tage, wie es die Konzerte in rechter guter Form aufzeigte, und dem der jüngsten Vergangenheit, deren Ideal der Klang, das üppig schwelgende Orchester war, gar nicht demonstrieren. Wie hohl grinst uns diese Scheinpracht an, wie verschlissen ist der virtuose Glanz und Schimmer dieser Partitur, wie unecht sind die Ausbrüche und Lyrismen dieser aus Wagnerschen, Puccinischen und Straußschen Idiomen zusammengeschmolzenen Sprache. Das muß trotz den mancherlei Qualitäten der Schrekerschen Kunst betont werden. Die Aufführung unter der schwungvollen, nicht immer straffen Leitung Dr. Zulaufs war von der gesanglich-darstellerischen Seite her durchaus beachtenswert. Windgassen als Elis und Mary Keysell als Els boten Gutes, das Ensemble zeigte schöne Einzelleistungen. Sehr dürftig, z. T. verfehlt, waren — bis auf die vorletzte Szene — die Bühnenbilder, die ein sparsamer Beleuchtungsrat in anscheinend wünschenswertem Dunkel hielt. Weshalb der Oberspielleiter Derichs die Solisten im Königspalast im Hintergrund, den meist unbeschäftigten Chor aber vorn postierte (für die Auftritte Elis' und des Narren gleich ungünstig), bleibt unerklärlich. Ganz einfallslos verlief die Szene in Els' Kammer, die der Phantasie des Spielleiters doch gewiß keine undankbare Aufgabe stellt. —

Mit der Erinnerung an die Festtage in der schönen kurhessischen Residenz, an die ergebnisreiche Arbeit des Ortsausschusses und die liebenswerte Gastfreundschaft der Bewohner verbindet sich nun vor allem das Gedenken an den eigentlichen Leiter des Festes, den Kapellmeister Robert Laugs, der mit außerordentlicher Elastizität und mit starkem Temperament die große Reihe der Orchester- und Chorwerke leitete. Mag man in Einzelheiten der Ausführung anderer Meinung sein, mag einem manches nicht ausgearbeitet genug erscheinen, so darf die Unsumme der Arbeit dabei nicht vergessen werden und die Tatsache, daß für die Einstudierung der Werke oft nur sehr kurze Zeit übrig bleibt.

In der außergewöhnlich stark besuchten Generalversammlung zogen sich Gewitterwolken zusammen, die zwar nicht zur vollen Entladung kamen, aber doch wie ein reinigendes Gewitter wirkten, so daß man bei blaustem Himmel fröhlich auseinanderging. Wesentlich zur Klärung trug die Diskussion über den (nicht angenommenen) Antrag Dr. Siegels bei. Durch Hermann Scherchens entschiedenes Eingreifen ist auch ein besseres Zusammenarbeiten für den Musikausschuß (die Reibungsfläche fast aller Debatten) gesichert worden, vor allem nachdem sich Gönner und Geldgeber fanden, die den Mitgliedern des Ausschusses ein mehrtägiges Zusammensein ermöglichten. Zum Schluß sei hervorgehoben, daß sich fünf Städte um das Tonkünstlerfest 1924 beworben haben, von denen wohl Frankfurt a. M. und Kiel in engere Wahl kommen dürften. H. H.

Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte.

Von Dr. Walter Georgii (Köln).

(Fortsetzung.)

Zum erfreulichsten Abschnitt gelangen wir, wenn wir uns nunmehr dem Süden zuwenden. Dort ist die Zahl der hervorragenden schöpferischen Tonkünstler erheblich größer, dort herrscht ein gesundes Gleichmaß von Wollen und Können, von Inspiration und gediegener Arbeit, von adliger Gesinnung und urwüchsiger Volkstümlichkeit, dort trifft man mehr Innerlichkeit, mehr Herzenswärme als im Norden; sie äußert sich nicht selten scheu zurückhaltend, nimmt aber ebendarum den Feinfühligen besonders für sich ein. Anderseits wäre etwas mehr fortreißende Sinnlichkeit nicht von Schaden, beispielsweise bei J. Haas, der im übrigen einer der Allerersten ist.

Wie im Norden Berlin, so ist im Süden Bayerns Hauptstadt der Sammelpunkt der Geister. Dies hat — von der allgemeinen Bedeutung der Stadt abgesehen — seinen besonderen Grund darin, daß in München der erfolgreichste Kompositionslehrer der Neuzeit gewirkt hat, der die großen jungen Talente in Menge anzog, L. Thuille (gest. 1907). Unter seinen eigenen Klavierstücken ragt eines hoch empor: die unbegreiflicherweise von den Klavierspielern stark vernachlässigte „Threnodie" Wk. 37 Nr. 1 (*m-s*, Kistner 1906), ein instrumentaler Trauergesang von wirklicher Größe der Empfindung; wo bei einer Totenfeier nicht mehr als ein Klavier zur Verfügung steht, sollte man dieses prachtvolle Stück wählen. Neben Thuille ist unter den älteren Münchener Komponisten Beer-Walbrunn bekannt; seine Klaviersachen sind indes nicht mehr als schwache Epigonenmusik.

Die vier bedeutendsten süddeutschen Tonsetzer der Gegenwart stehen im besten Mannesalter: Haas, Weismann, Reuß und Braunfels; sie leben — Weismann ausgenommen — in München. J. Haas, dessen Entwicklung ungefähr auf der Linie Brahms-Reger beginnt, hat sich in den letzten Jahren erstaunlich rasch „durchgesetzt", nachdem zuvor die Anerkennung lange hatte auf sich warten lassen. Er gilt als Spezialist der Kleinkunst, als ein musikalischer Spitzweg, und wirklich ist er darin heutzutage unerreicht. Welch vollendete Uebereinstimmung von Inhalt und Form, welch treuherziger Ton und welch echter, feiner Humor in seinen „Hausmärchen" (3 Hefte, *m*, 1911—20)! Teils grotesken, teils gemütvollen Humor bergen auch die „Gespenster" (1911) — beileibe keine Ibsenschen Gespenster! Er kehrt wieder in den „Eulenspiegeleien" (erste Fassung 1912), den schönsten nachregerschen Variationen neben Weismanns „Spaziergang"; in ihre zweite Fassung hat Haas ein besonderes Juwel eingesetzt: eine unvergleichlich anmutige und geistvolle Schlußfuge in klavieristisch freiem, brillantem Stil. Auf dieses schon groß angelegte Werk folgte später ein monumentales, die Sonate a moll Wk. 46 (Leuckart 1918), klanglich ziemlich spröde, aber von hoher Geistigkeit; sie droht ähnlich der Sonate Bohnkes die Fesseln des Instruments zu sprengen und gibt dem Spieler harte Nüsse zu knacken. Ebenso wundervoll abgeklärt wie ihr langsamer Satz sind die auf den Tod eines Freundes geschriebenen visionären Elegien „Alte, unnennbare Tage!" (1915). Mehr Verehrer haben die leichter zugänglichen „Deutschen Reigen und Romanzen" (*m-s*, 1920) und ihr Doppelgänger, die „Schwänke und Idyllen" (*m-s*, Schott 1921) erworben, in denen bürgerliche Freuden und Leiden ihr liebenswürdiges Konterfei finden. — Wo nichts anderes angegeben, sind die Werke von Haas und Weismann in den „Vereinigten Musikverlagen Tischer & Jagenberg und Wunderhornverlag" erschienen.

Während Haas Reger-Schüler war, entstammen die folgenden vier Meister der Thuille-Schule. Nach Umfang und Bedeutung seines Klavierschaffens darf J. Weismann unter ihnen an erster Stelle genannt werden. Von seinen frühen, in Brahms und Thuille wurzelnden Kompositionen sind die Variationen Wk. 21 (Rahter-Benjamin) mit Auszeichnung anzuführen, ein herbes, dunkelfarbiges Werk, das abgesehen von

der nicht recht gelungenen Fuge bereits stark persönliche Züge besitzt. Die volle Reife hat Weismann in den Variationen Wk. 27 („Spaziergang durch alle Tonarten", 1911) erreicht. Ich halte sie in ihrer unerschöpflich vielseitigen Anlage für seine bedeutendste Schöpfung; daß sie so selten im Konzertsaal auftauchen, mag an ihrem ungewöhnlichen Umfang liegen. Hoffentlich wird uns Weismann nach langer Pause wieder ein solch großzügiges, kraftvolles Werk schenken! Seine zahlreichen kleineren Sachen vermag ich nicht ebenso hoch einzuschätzen, wenngleich eine stetige Entwicklung, manch reizvoller Zuwachs an Feinheiten verschiedenster Art nicht zu verkennen ist. Besonderer Beliebtheit erfreut sich die entzückende Tanzfantasie Wk. 35 (*m-s*, 1911). Stimmungen, die Weismann wohl auf seinem Sommersitz am Bodensee erlebt hat (den Winter verbringt er in Freiburg i. B.), spiegeln sich in Wk. 32 wieder („Sommerland", *m*, 1910). Der große Naturfreund Weismann zeigt sich auch in den zwölf Klavierstücken „Aus den Bergen" Wk. 57 (1918). Namentlich von diesem Werk an ist kompositionstechnisch die außergewöhnlich lebhafte Baßführung bemerkenswert, die dem Spieler zu schaffen macht, aber echt klaviermäßig wirkt. Außer dem starken Natursinn ist für den Weismann der letzten Jahre eine Vorliebe für phantastische, zart verschwimmende Märchenstimmungen, bisweilen mit einem Stich ins Exotische, bezeichnend, so in den „Traumspielen" Wk. 76 (1922). Keiner von den Süddeutschen hat in dieser Richtung den französischen Impressionismus so sehr auf sich wirken lassen wie Weismann. In der sonst viel Anziehendes enthaltenden „Kleinen Sonate" Wk. 51 stehen Partien solcher Art allzu unvermittelt neben Melodien von schlichtem deutschem Volksliedcharakter. Die feinen, größtenteils ziemlich leicht spielbaren vier Klavierstücke Wk. 78 (1922) sind vorläufig Weismanns jüngste Veröffentlichung.

W. Braunfels hängt als Komponist nicht allzusehr am Klavier, obgleich er selbst wie Weismann ein trefflicher Pianist ist. Man versteht das, wenn man seine Chor- und Orchesterwerke kennt. Der geborene Beherrscher der Massen, als der er sich namentlich in seinem großartigen Tedeum[1] vorstellt, fühlt sich am Klavier eingeengt. Die gewaltige Tatze des Freskokünstlers schaut oft genug schon aus den Jugendwerken 5 („Bagatellen", Lewy-München) und 10 („Studien", Ries & Erler) hervor. Das Sinnige und Zarte ist darin sehr spärlich vertreten und noch wenig persönlich, mehr und gereifter im „Lyrischen Kreis" Wk. 16 (Ries & Erler). Trotzdem wollen mir nicht solche Stücke, sondern diejenigen von überschäumendem Temperament wie der dämonische Ritt Wk. 10 Nr. 3 (Studie zum Chorwerk „Offenbarung Johannis, Kapitel 6") als das Stärkste erscheinen, was Braunfels für Klavier geschrieben hat. Auch die „Vor- und Zwischenspiele" Wk. 31 (Universal-Edition) sind dem Charakter nach Studien, in denen sich eine große Mittel beanspruchende Kraftnatur ausspricht. Wie schade, daß Braunfels, dieser Monumentalist sondergleichen, uns keine Sonate geschenkt hat!

Weniger als den drei Vorhergehenden ist es bisher A. Reuß gelungen, die verdiente Anerkennung zu finden. Das vielfach verschlossene Wesen dieses größten und echtesten Romantikers unter den musikalischen Zeitgenossen (Pfitzner scheidet hier aus, weil er nichts für Klavier allein geschrieben hat) wird daran schuld sein. Und doch — ist es möglich, sich dem warmen und reinen Herzenston zu entziehen, der aus seinen Schöpfungen spricht? Eine eigentümlich verklärte Wehmut durchströmt viele seiner Werke, so das bezaubernde Naturbildchen „Goldammer" und — freilich in düsterer Färbung — Präludium und Fuge d moll, ein kunstvolles und doch in der Wirkung vollendet schlichtes Gebilde von außerordentlicher Intensität des Ausdrucks; beide Werke (*m*) sind während des Krieges entstanden. Welch heiterer Stimmungen Reuß daneben fähig ist, zeigen die Variationen „Landsommertage" Wk. 22 (1913 erschienen). Erwähne ich noch die kraftvoll leidenschaftliche Sonate Wk. 27 (1912 erschienen), so haben wir Reuß' Klavierkompositionen mit Ausnahme von einigen wenigen Jugendwerken vollzählig beisammen; sie sind in den Vereinigten Musikverlagen Tischer & Jagenberg und Wunderhornverlag herausgekommen. Reuß schreibt nicht viel, und seine ganze Liebe gehört der Kammermusik; sein Bläseroktett, sein Klaviertrio und besonders ein wundervolles Streichtrio (Manuskript) haben in der Gegenwart kaum ihresgleichen.

Der treffliche Liederkomponist W. Courvoisier, gebürtiger Deutschschweizer, schon lange in München ansässig, hat der Oeffentlichkeit nur ein einziges, aber ein äußerst liebenswertes, innig empfundenes Klavierwerk übergeben: „Variationen und Fuge" Wk. 21 (Ries & Erler).

Von zwei ebenfalls zum Münchener Kreis lange Jahre gehörenden Tonsetzern, H. K. Schmid und H. Zilcher, hat vor kurzem der erste die Leitung des Konservatoriums in Karlsruhe, der zweite diejenige der staatlichen Musikschule in Würzburg übernommen. Mit Klavierstücken Zilchers, der unter anderem ein prächtiges Klavierquintett cis moll geschrieben hat, bin ich leider nicht bekannt geworden. H. K. Schmid, wie Reuß das Gegenteil eines Vielschreibers, begann mit verheißungsvollen Variationen über ein Thema seines Lehrers Thuille, Wk. 5 (Wunderhornverlag 1911); sie verraten etliche Abhängigkeit von Schumann, Brahms und Thuille, enthalten aber viel Sympathisches und Feines, wenngleich noch in gar sittsam bürgerlichem Gewand. In der Fantasie „Waldgang" Wk. 16 (Wunderhornverlag) weht schon ein freierer Wind; eine Spur von Liszts großer Gebärde tritt hinzu. Darnach hat sich Schmid bedauerlicherweise vom Klavier fast ganz abgewandt. Nur zwei kleinere Sachen, nach denen man sich aber kein genügendes Bild von seiner späteren Entwicklung machen kann, liegen aus jüngster Zeit vor: die reizenden „Bayrischen Ländler" Wk. 36 und das hübsche Capriccio „Die Tänzerin" Wk. 39 (beides bei Schott 1921, *m*). Nach dem Capriccio sollten die Tänzerinnen greifen (wenn es auch zweifellos ursprünglich nicht dafür bestimmt ist), an Stelle des vergeblichen Versuches, Musik „auszudeuten", die nicht aufs Tänzerische eingestellt ist. — Bevor wir Bayern verlassen, um uns westwärts zu wenden, gedenke ich noch der vorzüglichen, brahmsisch gefärbten, ehrlich empfundenen und mit herber Kraft gestalteten vier Klavierstücke Wk. 8 des in München heimisch gewordenen W. Lampe (Leuckart 1910).

Das benachbarte Württemberg war von jeher reich an Dichtern und Philosophen, arm an Musikern. Der seit einigen Jahren als Universitätsmusikdirektor in Tübingen tätige K. Hasse ist nicht Schwabe von Geburt. Das Schwergewicht seines Schaffens liegt — ist es bei einem Reger-Schüler ein Wunder? — auf dem Gebiete der Orgelmusik. Aus seiner „Romantischen Suite" Wk. 26 (Bisping) verdienen der dritte Satz, eine zarte „Melodie", und das Finale, eine schwungvolle „Fantasie", am meisten Beachtung. Außerdem hat Hasse drei „Elegien" (Peters) geschrieben. Im Gegensatz zu Hasse ist A. Halm geborener Schwabe, widmet aber seine Kräfte der bekannten Freien Schulgemeinde in Wickersdorf (Thüringen). Halm, einer der geistvollsten Musikschriftsteller und Verfasser der weitaus besten Klavierschule, die mir jemals begegnet ist („Klavierübungen", Zumsteeg 1919), steht in jeder Beziehung abseits von den anderen; es ist deshalb nicht leicht, ihm gerecht zu werden. Seine archaistische Schreibweise mag im ersten Augenblick unpersönlich erscheinen; wer aber genauer zuschaut und zuhört, erkennt, daß dem nicht so ist. Eine meisterhafte Leistung ist das in ruhiger Bewegung anfangende, prachtvoll mit wachsender Leidenschaft zu einem mächtigen Höhepunkt und Abschluß auf der Dominante gesteigerte Präludium fis moll und die anschließende, mild abgeklärte, in klassisch edler Ruhe verlaufende Fis dur-Fuge (Zumsteeg 1911). Eine so selbstsichere und doch bescheidene Haltung, eine solche subjektive Notwendigkeit der polyphonen Schreibweise — Halm bevorzugt sie auch sonst auffallend — findet man nicht so leicht wieder. Man vergleiche damit etwa die Werke zweier Berliner Tonsetzer: die in der Hauptsache handwerklich imponierende Quadrupelfuge Wk. 12 von J. Conze (Simrock 1921) und „Von Tag und Nacht, Klavierwerk in 24 Fugen" Wk. 24 von A. Willner (Leuckart), eine wohl in der Anlage ungewöhnliche Komposition romantischen Ein-

[1] Ich halte es für eines der bedeutendsten Chorwerke aller Zeiten.

schlags mit gut erfundenen Themen, aber ohne zwingende musikalische Gestaltung.

Nach dieser kurzen Abschweifung nehmen wir den bisherigen Pfad wieder auf, der uns vom Süden nach Rheinland und Westfalen führen soll. Da gilt es, unterwegs vor allem in Frankfurt Halt zu machen. Der Direktor des dortigen Hoch'schen Konservatoriums, W. von Baußnern, hat die im Deutschland der Gegenwart etwas stiefmütterlich behandelte Klaviersonatenliteratur durch eine beachtenswerte „Sonata eroica" (Leuckart 1910) bereichert. Am gleichen Institut wie Baußnern wirkt der hochgeschätzte B. Sekles; seine „Skizzen" Wk. 10 (Schott) waren mir leider nicht zugänglich. Geborener Frankfurter ist auch Bodo Wolf; seine zwei „Klavierskizzen" Wk. 11 (Bergsträßer 1918), ein träumerisch zartes und ein überquellend frisches Stück, bilden eine schöne Mischung von vornehmer Geistigkeit und gesunder Sinnlichkeit und sollten häufiger gespielt werden. Wenn man den Namen Hindemith ausspricht, überläuft den musikalischen Mucker eine Gänsehaut. Ebendarum bin ich an dieses hochbegabten jungen Tonsetzers einzige Klavierkomposition: „1922, Suite" (Schott) mit günstigem Vorurteil herangetreten. Man kann jedoch beim besten Willen mit solch einer faustdick aufgetragenen Satire nicht viel anfangen. Dem Spießer hin und wieder auf die Hühneraugen zu treten, ist verdienstlich; aber es darf nicht die einzige Aufgabe der Kunst sein. Nichtsdestoweniger sehe ich dem nächsten Klavieropus Hindemiths mit Spannung entgegen.

Den im nahen Mainz lebenden L. Windsperger verehrt eine kleine Gemeinde seit Jahren als den größten Tondichter der Gegenwart. Das war mir zunächst unbegreiflich. Den Zyklus „Lumen amoris" (*m-s*) und die Sonate cis moll (beides bei Schott 1916) halte ich noch heute für gute, aber nicht außerordentliche Musik; in dem Zyklus ist Windsperger etwa ein süddeutsches Gegenstück zu G. Schumann. Eine große Ueberraschung bildete dann aber seine Symphonie in a moll; man darf sie in der Tat zu den besten der Jetztzeit rechnen. Einen erheblichen Fortschritt bedeuten auch seine jüngsten Klavierstücke „Der mythische Brunnen" Wk. 27 (Schott 1921). Da ist der Horizont viel weiter als vorher; eine Neigung zum Mystischen läßt sich nicht verkennen. Bei aller Vorliebe für impressionistisches Farbenspiel ist die Zeichnung fest umrissen (man stelle etwa der Nummer 2 — „Regenbogen" — und 3 — „Zitternde Sonnenringel" — französische Stücke mit ähnlichen Ueberschriften gegenüber!).

Das Rheinland gilt mit Recht als besonders musikfreudig. Trotzdem hat es unter den Lebenden nur ein einziger rheinischer Tondichter zu großem Ruf gebracht: E. Sträßer (seit eineinhalb Jahren Lehrer an der Hochschule für Musik in Stuttgart). Ihm, dem geborenen Symphoniker, hat auch das Klavier ein paar kostbare Gaben zu verdanken: zwei Rhapsodien Wk. 21 und eine Suite Wk. 23 (Tischer & Jagenberg 1912). Sträßer ist eine durchaus unproblematische Natur, mehr Melodiker und Rhythmiker als Harmoniker; ein großer Könner, wirkt er doch ganz und gar nicht gelehrt, vielmehr sehr frisch und manchmal fast volkstümlich. Die temperamentvollen, etwas herben Rhapsodien ziehe ich der Suite vor, deren schönster Satz eine farbige „Fantasie" ist. Einem in den besten Jahren gestorbenen Altersgenossen von Sträßer, dem Kölner F. vom Rath, werden wir noch beim Abschnitt „Klavierkonzerte" begegnen. Noch weniger bekannt geworden ist J. Heckmann, wie vom Rath Thuille-Schüler und allzu früh gestorben; in seinen Klavierstücken Wk. 2 (Süddeutscher Musikverlag) offenbart sich eine unzweifelhafte Begabung, deren Hang zu schwülstiger Ausdrucksweise wohl auf Kosten der Jugend zu setzen ist. Unter den jungen Rheinländern sind zwei vielversprechende: J. Eidens (Aachen) und H. Lemacher (Köln). Ob Lemacher, der Autor einiger ganz ausgezeichneter Streichquartette, sich in Zukunft dem Klavier mehr als bisher zuwenden wird, steht dahin — wie aus seinen Kammerstücken Wk. 18: „Rheinische Tage" (*m*, Volksvereinsverlag M.-Gladbach 1923) hervorgeht, beflügelt der Klang des Klaviers vorläufig seine Phantasie lange nicht so sehr wie derjenige der Streichinstrumente. Auf Eidens werden die Freunde der Klaviermusik achten müssen. Seine zahlreichen Klavierstücke bewegen sich in schnell aufsteigender Linie. Ueber Manuskripte sich näher auszulassen, ist zwecklos; bis jetzt haben erst einige leichte Kinderstücke von großer Feinheit einen Verleger gefunden (Gerdes, Köln 1923).

Drei bemerkenswerte Komponisten haben, ohne Rheinländer zu sein, im Rheinland ihr Tätigkeitsfeld und in Tischer & Jagenberg ihren Verleger gefunden: H. Unger (Köln), F. M. Anton (Bonn) und H. Henrich (Koblenz). Von Ungers „Notturno", vier Fantasien Wk. 28 (1919 *m-s*), ist Nr. 3 — „Im Traum" — das schönste Stück, mimosenhaft zart, einem unbestimmt zerfließenden Traumgesicht gleichend; in den zwölf Skizzen Wk. 41 „Aus der Ukraina" (*m*) ist ihm eine eigenartige Kreuzung von kleinrussischen Volksmelodien und mitteleuropäisch-neuzeitlicher Harmonik geglückt. Von Antons Klavierstücken schätze ich am meisten die „Drei Fresken" Wk. 4 (1910), und davon wiederum Nr. 3: „Mit wildem Humor"; in diesem Opus, wie überhaupt da, wo es nicht so sehr auf starke melodische Erfindung ankommt, sind dem auf Plastik des Ausdrucks gerichteten Sinn des Komponisten markige Stücke gelungen, die in ihrer breiten Pinselführung einigermaßen an Braunfels gemahnen, ohne freilich dessen Größe zu erreichen. Von Henrich liegt seit kurzem eine leidenschaftlich kühne Rhapsodie Wk. 22 vor.

Zwei in Westfalen geborene Tonsetzer haben ein Anrecht auf Erwähnung. Von ihnen ist uns E. Kunsemüller in jungen Jahren durch den Krieg entrissen worden. Seine Variationen Wk. 6 (Tischer & Jagenberg 1912) haben einen erstaunlich persönlichen Stil, in dem sich ein der Zartheit wie der Kraft gleichermaßen mächtiges Empfinden von wohltuender Geradheit kundgibt; nur das Finale wirkt etwas kraus und in seinem beständigen Taktwechsel nicht ganz überzeugend. Ein niedliches Menuett Wk. 10 (*m*, ebenda 1916) kann als dankbare Konzertzugabe gelten. Der erst einundzwanzigjährige R. Peters ist in der heutzutage besonders beneidenswerten Lage, schon eine ganze Reihe seiner Werke gedruckt zu sehen (bei Simrock): Fantasie- und Charakterstücke Wk. 2 und 4 (*m*), die sich bescheiden geben, von formaler Geschicklichkeit zeugen und vor Schumann und Brahms eine artige Verbeugung machen, ferner eine Sonate Wk. 5, Stimmungsbilder Wk. 6 (*m*) und eine Fantasie Wk. 7, in denen Reger als neuer Hausgott hinzutritt, während im übrigen zweifelsohne schon mehr Persönliches hervorschaut. Aber alles ist reichlich bieder; von gärendem jungem Wein keine Rede. Warten wir ab, was reifere Jahre und Lebensschicksale bringen werden!

(Fortsetzung folgt.)

William Byrd.

Zum dreihundertsten Todestage (4. Juli 1623).

Von Dr. Erich H. Müller.

Einer der wenigen Komponisten, dessen Werke noch dreihundert Jahre nach ihrer Entstehung eine Rolle in der musikalischen Praxis spielen, ist William Byrd. Dieser englische Meister war, wie aus seinem 1897 aufgefundenen Testament hervorgeht, 1543 geboren. Er soll ein Sohn des Thomas Byrd, der zur damaligen Zeit Mitglied der königlichen Kapelle zu London war, gewesen sein. Dies erscheint aber sehr fraglich, da Byrd in einem Gesuche aus dem Jahre 1577 schreibt, er sei aus Lincoln, wo er in guten Verhältnissen gelebt habe, an die königliche Kapelle in London berufen worden. Da er außerdem mit einer gewissen Ellen Birley aus Lincolshire verheiratet war und der Name Byrd in verschiedenen Akten der Lincolner Archive vorkommt, so ist wohl die Vermutung naheliegender, daß er nicht in London, sondern in Lincoln das Licht der Welt erblickt hat. Ueber seine Jugendschicksale wissen wir fast nichts. Er soll ein Schüler von Thomas Tallis gewesen sein. Sicher ist, daß er um 1563 Organist an der Kathedrale zu Lincoln wurde. Nach dem Tode von Robert Persons wurde Byrd am 22. Februar 1570 Mitglied der königlichen Kapelle, an der er bis zu seinem Tode verblieb. Zunächst scheint Byrd, der ein strenggläubiger

Katholik war, beim Hofe in besonderer Gunst gestanden zu haben, denn schon um 1575 war er seinem großen Lehrer Thomas Tallis als Mitorganist in der „Chapell Royal“ an die Seite gesetzt worden, mit dem er auch in eben diesem Jahre ein Patent für Musikdrucke erhielt. An diesem Unternehmen, für das sie ihre „Cantiones sacrae“ druckten, verloren sie aber innerhalb kurzer Zeit so viel Geld, daß sie die Königin Elisabeth um eine Unterstützung bitten mußten. Dieses erste Bittgesuch, das aus dem Jahre 1577 stammt und in dem sich Byrd auch darüber beklagt, daß er infolge der zahlreichen Aufwartungen bei Hofe nicht genug Geld durch Privatunterricht verdienen könne, scheint vom Hofe keine Beachtung gefunden zu haben, denn 1579 wandte sich Byrd durch Vermittlung des Grafen von Northumberland nochmals an die Königin. Auch dieses Gesuch scheint nicht beachtet worden zu sein, denn es wird uns berichtet, daß Byrd in sehr bedrängten Verhältnissen gelebt habe. 1581 steht Byrds Name in der Liste derjenigen Katholiken, welche überwacht wurden. Er lebte damals schon nicht mehr in London, sondern hatte sich nach Harlington, einer Kleinstadt in Middlesex, zurückgezogen. In den folgenden Jahren wurden seine Frau, sein Diener und auch er selbst wegen Nichtbesuches der Kirche für schuldig erklärt. Aus einem von dem Jesuitenpater Weston herrührenden Schriftstück erfahren wir, daß sich „William Byrd, der berühmteste Musiker und Orgelspieler der englischen Nation“ und sein Bruder (John Byrd?), der ebenfalls Musiker war, sich im Hause eines Musikfreundes namens Bold versteckt gehalten haben sollen. In den Archiven der königlichen Kapelle ist über einen Abgang Byrds nichts zu finden und so liegt die Vermutung nahe, er habe während der Zeit, die er fern von London verbrachte, einen Stellvertreter für seine Kosten angestellt. Seinem großen Ruhme und seinen einflußreichen Gönnern wird er es wohl zu verdanken gehabt haben, daß er den Verfolgungen der Protestanten entging. Während dieser Zeit starb am 23. November 1585 Byrds Lehrer und Freund Thomas Tallis, nachdem er seine aus dem Musikdruckpatente herzuleitenden Rechte seiner Witwe und Byrds Sohn Thomas, dessen Pate er war, vermacht hatte. Diese Rechte gingen dann mit denjenigen William Byrds an den Buchdrucker Thomas Este (East) über. Aus diesen Jahren ist von Byrd nur bekannt geworden, daß er als Zeuge bei der Testamentsabfassung Tallis' zugegen war und daß er am 7. April 1592 wegen Nichtbesuches der Kirche wiederum für schuldig erklärt wurde. Erst sechs Jahre später taucht sein Name wieder in einem Schriftstück auf. Er wird darin als Besitzer von Ländereien zu Stondon in Essex bezeichnet, die vordem einem gewissen Shelley, einem alten reichen Herrn, der von den Protestanten inhaftiert worden war, konfisziert worden waren. Vielleicht läßt sich hieraus schließen, daß sich Byrd von der Partei der Katholiken losgesagt hatte, da er als Musiker wenig Interesse an politischen Dingen hatte und sich in Ruhe seinem Schaffen hingeben wollte. Seinem Glauben aber ist er treu geblieben. Nach dem Tode Elisabeths 1603 erstand in ihrem Nachfolger Jacob I., Byrd ein neuer Gönner. Sein Kapellstipendium wurde erhöht und er durfte auch nach Shelleys Tode und Rückkauf der Ländereien durch dessen Sohn, trotz wiederholter Klagen, Stondon behalten. Er stand zwar auch jetzt noch alljährlich auf der Liste derjenigen, die wegen ihres Katholizismus beschuldigt waren, scheint aber, da er ja einflußreiche Freunde hatte, nicht weiter behelligt worden zu sein. Um 1618 wurde seine Frau als besonders eifrige Katholikin, die auf Convertiten ausgehe, angezeigt, ein Prozeß scheint ihr aber nicht gemacht worden zu sein. Sie starb kurze Zeit darauf. Byrd selbst überlebte seine Gattin um mehrere Jahre und starb am 4. Juli 1623 in Stondon, wo er an ihrer Seite begraben wurde.

* * *

Das Schaffen Byrds umfaßt Vokalmusik und Virginalmusik. Am bekanntesten ist er noch heute in England durch seine geistlichen Werke. Besonderer Beachtung erfreut sich davon eine fünfstimmige Messe, die wohl vor den „Cantiones sacrae“ entstanden sein dürfte, die aber für den heutigen Geschmack etwas monoton wirkt, was sich aus einer gewissen Kleingliedrigkeit der Erfindung und einem Mangel schärferer Gegensätze erklären läßt. Auch eine vierstimmige Messe, die an den Stimmumfang ziemliche Anforderungen stellt, steht zweifellos hinter den „Cantiones sacrae“ vom Jahre 1589 zurück. Ueberblickt man dieses 29 Motetten umfassende Werk, so fällt einem, wie schon Leichtentritt richtig bemerkte, eine gewisse Aehnlichkeit in der Faktur mit den fast gleichzeitigen Werken Andrea Gabrielis auf. Auch hier ein fein durchgebildeter Satz, ein feines Ohr für Klangwirkungen, eine zarte Abschattierung der einzelnen Klangfarben gegeneinander, die aber in gewisser Weise die Werke Byrds von denen der italienischen Meister unterscheidet. Sein Kolorit ist etwas dunkler, dramatische Züge fehlen fast völlig, ganz selten verwendet er Tonmalereien. Wollte man einzelne Stücke herausgreifen, die für Byrd besonders charakteristisch sind, so könnte man „Tristitia et anxietas“ und das „Laetentur coeli“ nennen, die zwar nicht seine bedeutendsten Stücke sind, aber immerhin noch heute zu fesseln vermögen. Als besonders wertvolle Stücke mögen „Ne irasceris Domine“ und „Ab ortu solis“ aus den Gradualia von 1607 hervorgehoben sein. Auffällig ist, daß die geistliche Vokalmusik Byrds in keiner Weise von der gleichzeitigen Madrigalkomposition und der Virginalmusik beeinflußt wurde. Dies muß umsomehr überraschen, weil wir ja auch von Byrd eine Reihe von Madrigalen besitzen, die sich stark von seinen geistlichen Werken in der äußeren wie inneren Einstellung dem Texte gegenüber unterscheiden. Wer würde wohl hinter dem dreistimmigen Madrigal „The Nightingale“ oder „What is life or wordly pleasure“ einen der besten Meister der englischen Kirchenmusik des ausgehenden 16. Jahrhunderts vermuten? Besonders das zweite der ebengenannten weltlichen Stücke verdiente unbedingt von allen unseren besseren Madrigalchören wieder aufgenommen zu werden. Hier zeigen sich dramatische Züge, die man Byrd kaum zutrauen möchte und in den beiden „Come jolly Swaynes“ und dem zauberischen „This sweet and and merry month of May“ finden sich Tonmalereien, die aber nicht in der Weise wie bei vielen gleichzeitigen Italienern in Uebertreibung ausarten. Interessant ist auch das dreiteilige „Rejoyce with hart and voice“, das mit einem lebhaften Chorsatz beginnt, dem ein in breiterem Zeitmaß gehaltener Zwischensatz für eine Altstimme mit Instrumentalbegleitung (fünfstimmig) folgt. Zum Schluß wird der Einleitungschor wiederholt.

Die geschichtliche Bedeutung Byrds liegt jedoch nicht in seinen Vokalkompositionen, sondern in seinen Virginalschöpfungen. Leider und ganz zu Unrecht sind diese jetzt ganz aus dem Programm unserer Pianisten verschwunden, während sie noch zur Zeit als Anton Rubinstein seine großen Konzertreisen machte, fast zum eisernen Bestande der Klavierprogramme zählten. Byrd ist einer der Hauptschöpfer eines durchaus selbständigen und wirklichen Klavierstiles, der scharf von dem kirchlichen Orgelstil der italienischen Vorgänger und Zeitgenossen absticht. Die stärksten Leistungen aus diesem Gebiete finden sich in Variationenwerken, denen entweder Lieder oder Tanzstücke zugrunde gelegt wurden. Byrds Arbeiten auf diesem Gebiete zeichnen sich durch eine bemerkenswerte melodische Glätte, sowie starken musikalischen Gehalt vor denen seiner Zeitgenossen aus, die im allgemeinen mehr darauf ausgingen, die Virtuosität des Virginalspiels zu entwickeln. Daß es Byrd noch nicht immer restlos gelingt, sich von dem polyphonen Bau seiner kontrapunktischen Satzart zu lösen, sei nicht verkannt. Es finden sich aber wesentlich mehr Stücke, die ihn durchaus als einen Meister des Variationsstiles zeigen, in denen er durch verschiedenartige Harmonisierung den Charakter eines Themas völlig zu verändern weiß, in denen ihm die Figurationen durchaus zu einem Träger musikalischen Ausdrucks werden, ohne daß er dabei neue oder bisher nicht gebräuchliche Auszierungen anwendete. Trotzdem erfordern diese Stücke bereits vom Spieler eine ziemliche Virtuosität.

Betrachtet man Byrds Gesamtschaffen, so muß man sagen, daß er zwar keiner von den Ganzgroßen war, aber ein Meister, dessen Schaffen durch einen eigenen Stil und durch starkes Empfinden auch heute noch in seinen besten Werken nicht als veraltet empfunden wird und daß zahlreiche seiner Werke noch durchaus lebensfähig und nur mit Unrecht vergessen sind.

Musikalische Elementarbildung.

Carl Eitz zum 75. Geburtstag am 25. Juni 1923.

Notennamen-Singen, Ziffern-Singen, Solmisieren — diese Wege sollten bisher im Gesangunterricht zu richtigen Tonvorstellungen, zu einem Denken in Tonbeziehungen, einer grundlegenden musikalischen Allgemeinbildung führen. Vermochten sie es? Vorzüge gingen da Hand in Hand mit schwersten Nachteilen:

	Vorzüge	Nachteile
I. Notennamen-Singen: c d e f g a h usw.	1. gibt mit dem erklingenden Ton zugleich die Vorstellung des Tonzeichens, 2. erzieht zur richtigen Vorstellung der absoluten Tonhöhe, 3. unterscheidet auch enharmonisch benachbarte Töne.	c d e f g a h, als musikalisches Denkmittel schafft A) eine durch nichts berechtigte Unterscheidung der Töne in Grund- (c d e f g...) und abgeleitete (cis.. ces...) Töne. Es gibt B) keinen Anhalt zur Unterscheidung großer, kleiner, verminderter, übermäßiger Tonschritte. C) Der Eigenart des Leittons wird keine Rechnung getragen, ebensowenig dem Tonhöhenverhältnis enharmonisch benachbarter Töne: cis ist in pythagoreischer Quintenstimmung etwa ¹/₈ Ganzton höher als des und leitet nach d, des ist tiefer als cis und leitet nach c; die Namen aber lassen das Gegenteil vermuten. D) Die C dur-Tonleiter enthält fünfmal den Vokal e, zweimal a, Ces-dur sechsmal e, einmal a, Cis dur siebenmal i. Die Vokalbildung wird vernachlässigt.
II. Ziffern-Singen: 1 2 3 4 5 6 7.	1. Die Intervall-Größenvorstellung wird angeregt.	A) 1, 2, 3... sind keine Ton- oder Notenzeichen, sondern nur Tonleiterstufen im Sinne der Namen Prime, Sekunde, Terz ... Jede Stufenbenennung aber, in andere Tonarten übertragen, erschwert das Verständnis der Noten und der durch die Notenschrift dargestellten Notenverhältnisse. B) An Vokalen wird nur verwendet dreimal ei, zweimal i, einmal ü, einmal e. C) Große und kleine Stufen, Ganz- und Halbtöne, verminderte und übermäßige Tonschritte, Chromatik und jedes Verlassen der Diatonik — all dies bleibt ohne Berücksichtigung. Das Gefühl für den Reichtum der Tonbeziehungen wird abgestumpft. Vgl. I, C.
III. Solmisieren: do re mi fa sol la si	Konsonantischer Anlaut; Vokalisations-Uebungen auf a, e, i, o, in Frankreich auch auf u.	A) Ist völlig unzulänglich durch den Verzicht auf jede Versinnbildlichung der Tonbedeutungen und -Beziehungen. B) Sämtliche unter II A und II C aufgeführten Nachteile. C) Wo die Solmisation, wie in Frankreich und in Italien, sich zum Tonnamensystem entwickelt hat (man sagt für ces ce cis: dö da dä, für des d dis: rö re rä usw., singt aber auf do re mi...) begeht man den denkgesetzlichen Mißgriff, die C dur-Tonleiter zur Grundlage der Ton-Namengebung zu erheben. (Vgl. I A.)

Die Ergebnisse einer Erziehung zum Notenschriftverständnis, zu einer ersten grundlegenden musikalischen Allgemeinbildung nehmen bei solcher Lage der Dinge nicht wunder. Sie sind beklagenswert gering. Sind wir seit 1000 Jahren, seit Guido von Arezzo, der schon im Singen auf Tonnamen (er verwendete ut re mi fa sol la si) die wirksamste Uebung zur Entwicklung des Tonbewußtseins erkannt hatte, eigentlich entscheidend vorwärtsgekommen? Die übergroße Mehrzahl unserer Volksgenossen, auch aus den gebildeten Kreisen, bei aller Tüchtigkeit, aller Begeisterung auch mittel veranlagter Lehrer — es sind heute noch musikalische Analphabeten. Woran liegt das? Einzig an der Unzulänglichkeit des musikalischen Denk-Mittels.

Im 15. Jahrhundert konnten noch selbst die meisten Gebildeten der Kulturvölker, wenn sie nicht Mathematiker oder Kaufleute waren, die vier Hauptarten des bürgerlichen Rechnens nicht handhaben. Wie dort das c d e..., do re mi..., war es hier das römische Ziffernsystem I, II, III..., dessen denkgesetzliche Minderwertigkeit eine grundlegende rechnerische Allgemeinbildung nicht aufkommen ließ. Da ging über dem mittelalterlichen Dunkel die Sonne auf: Adam Ries führte das indisch-arabische Ziffernsystem ein. Und heute? Heute verstehen mindestens 95 Prozent unseres Volkes in den vier Hauptarten zu rechnen.

Wie, wenn es auch auf dem Gebiete der musikalischen Grundbildung ein Denkmittel gäbe, das die oben aufgeführten „Nachteile" restlos vermiede, sämtliche „Vorzüge" aber in sich zusammenfaßte oder gar überböte?

Carl Eitz gibt jeder der 12 Grundstufen mit ihren Leitern Anspruch auf selbständige Darstellung durch je einen Konsonanten. Ganztonfolgen erhalten Folgen von Stoß- bezw. Dauerlauten. So lassen sich die beiden Vierton-Gruppen einer Dur-Tonleiter entgegengesetzt kennzeichnen: der Eintritt des Halbtons bringt beide zur Auswechselung. Nun gilt es, Vokale heranzuziehen. Jede Tonleiter hat 5 Ganztöne, das Alphabet 5 Vokale, verwenden wir diese für die 5 Ganztöne in ihrer natürlichen Aufeinanderfolge, so ergibt dies bei Leittonbeziehungen gleichbleibenden Vokal. Welch unvergleichlicher Vorzug für reines Tonerfassen! Man lasse nur einmal die obere Viertongruppe in Dur (g a h c), äolisch (g as b c), harmonisch (g as h c) und dorisch (g a b c) Moll auf Eitz' Tonworte singen, und man wird staunen. Dem Tongefühl für kleinste Schritte aber wird in folgender Weise Rechnung getragen: bei chromatischen Schritten (c-cis) wechseln Vokal und Konsonant, bei Leittonschritten (c-des) nur Konsonant, bei enharmonischen Kommaschritten (des-cis) nur Vokal.

„Wir haben im Tonwort-Gebäude", sagt Gustav Borchers, „das erste und bisher einzige Tonnamensystem, das den Eigentümlichkeiten unseres modernen Tonsystems angepaßt ist."

Das ganze Vorstellungs- und Denkgebiet des Musikalischen ist endlich in eine vernünftige, zum ersten Male denkgemäße Wechselwirkung mit dem sprachlichen Mittel gebracht. Sprachlaut und Tonbegriff, im „Tonwort" verschmolzen, ist zum beherrschenden Einheitspunkt zwischen Schriftzeichen und Ton erhoben. Der gesungene Ton kann nicht anders mehr erklingen denn als Sinnbild seiner Stellung unter den Nachbartönen. Die Sprechbewegungsempfindungen werden zu Wiederholungsantrieben, die den Sprachlaut in den Stimmwerkzeugen und den Tonbegriff im Unterbewußtsein selbsttätig auslösen. In bisher nicht erreichbarem Maße stärkt sich, durch Ausbildung des für ihn benötigten „Kehlgriffes" und der zur Vokal- und Konsonantbildung erforderlichen Mundstellung, das Gefühl für absolute Höhe, die Treffsicherheit. Unvermerkt wird das Tonwort zu einer selbsttätigen Handhabe des Tondenkens. „Das Denksingen ist in höchster Potenz erreicht." (Borchers.)

Hochbefähigte Gesanglehrer haben von jeher Ungewöhnliches, beim Gebrauch des Tonwortes aber bisher Unerhörtes erzielt; mittelmäßig veranlagte können nun an der Hand dieses, ernstester Prüfung beglückend standhaltenden, unfehlbar vollkommenen musikalischen Denkmittels nicht mehr in der Irre gehen, sie werden dem Volke auch auf diesem Gebiete gewährleisten, worauf es wahrlich Anspruch hat: eine endliche grundlegende musikalische Allgemeinbildung.

Herm. Stephani.

Die Musik bleibt allgemeine Sprache der Natur; in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese in Zeichen festzubannen, und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe enthält uns nur die Andeutung dessen, was wir erlauscht. **E. T. A. Hoffmann.**

Hermann Zilcher.

Von Max Steinitzer.

Das Thema, welches man „Hermann Zilcher als Erzieher" nennen könnte, wird hier nicht etwa als Paradoxon oder Ergebnis einer Zufallslaune, sondern mit gutem Vorbedacht angeschlagen. Wer Kunsttheorien auf die Musik der Gegenwart anwendet, ist versucht, von vornherein einen Teil ihres Bestandes auszuscheiden. Manches wird er wegen mangelnden Persönlichkeitgehalts oder Schwäche der Faktur zum Kunstgewerblichen oder zum Dilettantischen rechnen, anderes als bloße Modenachahmung zum ersteren oder auch geradezu zum massenpsychischen Ansteckungsstoff. Ein Teil bleibt dann übrig als Ergebnis gesunden künstlerischen Eigenlebens. Wenn man nun als Aelterer oft von Strebenden, die gleichsam keine Lokomotive, aber doch ein braves Pony als inneren Antrieb bergen, gefragt wird, an welche heutigen Anregungen sie sich denn am besten halten, hat man meines Erachtens die Träger jenes letztgenannten gesunden Teiles unsres Musikschaffens zu nennen. Entgegen den formzersetzenden, kulturabbauenden Richtungen, nicht minder den kühl experimentellen, eigentlich nur für wenige Sonderkenner arbeitenden muß immer wieder auf sie als Beispiel hingewiesen werden. Und da ergibt sich als wegweisendes Ziel im Grunde stets dies: verständlich, volkstümlich zu schreiben, ohne banal zu werden. Damit sind wir bei Hermann Zilcher. Zum musikfreudigen Weiterbau auf der historisch gegebenen Formgrundlage hat sich Zilcher am volltönendsten durch sein Oratorium „Die Liebesmesse" bekannt, zur edlen Gemeinverständlichkeit auf Grund völkischer Melodik und Rhythmik, dem ewigen Gesundbrunnen aller Kunstmusik, am deutlichsten durch sein „Deutsches Volksliederspiel". Wer Näheres über seine bisher gedruckten etlichen 40 Werke, wie über das Leben des heute am Anfang der Vierziger stehenden Direktors des Würzburger Konservatoriums nachlesen will, findet es in Hans Oppenheims in der Reihe „Zeitgenössische Komponisten" des Münchener Drei Masken Verlages erschienenem Büchlein über ihn. Hier seien nur einige Linien von seinem Schaffen aus zu den oben angedeuteten allgemeinen Fragen zu ziehen versucht.



Hermann Zilcher.

Zunächst bevorzugte Zilcher die Solo-Violine, die er in zwei größeren Werken, „Konzert Op. 9" und „Suite Op. 15" mit Orchester zu zweien verwendet. Schon die außerordentliche Stil- und Stimmungsverschiedenheit dieser beiden Werke beweist, wie gegensätzliche Anregungen er den gleichen Mitteln zu entnehmen befähigt ist. Im Konzert wiegt eine springlebendige Beweglichkeit rhythmisch markanter Motive in reinlichster Verarbeitung vor, in der Suite reiche Phantasie in der technischen und Ausdrucks-Anwendung des kaum je in so vielseitiger Weise bedachten Violinpaares, das besonders auch in unbegleiteten Stellen überraschend Reichtönendes bietet. Gehen dann im Violinkonzert (h moll, Op. 11) die rascheren Ecksätze ziemlich vollständig in dem Streben nach dankbarem, bewegtem Solopart, untermalt mit durchsichtig motivischem Orchestersatze, auf, so führt doch der langsame Mittelteil auf das Gebiet der fruchtbarsten und vornehmsten Aufgabe instrumentalen Schaffens: der Form strengen Kontrapunktes zum Ausleben durchaus lyrischer Ausdrucksmelodik. Schon der fugenmäßige Einsatz der ersten drei Stimmen: Soloviolìne, Flöte und Horn, bedeutet eine satztechnische Perle im Schaffen Lebender und würde allein ihrem Verfasser eine besondere Stufe darin anweisen. Diese Art der Arbeit ist vielleicht von allen die, von der jeweiligen Einstellung und Stimmung des kunstverständigen Betrachters unbeeinflußt, unangreifbarste, da das Wegfallen von Füllstimmen restloses Ineinanderaufgehen von Inhalt und Form bedingt.

Weit vollgriffiger, reicher und reifer als die Ecksätze des Konzertes gibt sich die Violin-Sonate (D dur, Op. 16), innerhalb der zeitgenössischen Klavier-Kammermusik beispielsmäßig hinzustellen in Hinsicht auf die nirgends in akkordische Ueberladung oder solche mit Nebenstimmen ausartende, wohlige Fülle des Satzes, ganz besonders aber in bezug auf die großzügige Linienführung, die fern von dem beliebten Aneinanderreihen kurzatmiger Motive stets in weitgebauten Taktgruppen arbeitet. Noch ein anderer Umstand hebt diese Geigensonate unter zahllosen ihresgleichen von heute hervor. Man begegnet in ihr nirgends rein kompositionstechnisch kühlen Erwägungen, motivisch oder harmonisch dies und das einmal zu versuchen. Es ist kaum eine Taktgruppe darin, die nicht als Ausfluß von Empfindung oder Temperament zu deuten wäre. Auch harmonisch ist diese viel zu selten gehörte Sonate sehr belangreich; sie erhärtet, daß innerhalb der „alten" gesitteten Kunstregeln noch viel Freies, Persönliches zu sagen ist. Ein Vorzug Zilchers ist auch die sorgfältige Vortragsbezeichnung, deren genaue Erfüllung allerdings zur Wirkung seiner Kammermusik unerläßlich ist. Sie trägt wesentlich dazu bei, daß seine eigenen Klavierbearbeitungen von Op. 9 und 15, wie auch des belangvollen Konzertstückes für Violoncell mit Orchester Op. 21 grundsätzlich hoch über den so oft pianistisch quälend schlechten Klavierausgaben von Solokonzerten stehen und für Veranstaltungen kleineren Stils ausgezeichnet benutzbar sind. Die Vorteile eingehender Bezeichnung jeder Art kommen auch den überaus feinen „Klavierskizzen" Op. 26 und dem „Bilderbuch" Op. 34 zugute, die, jedes Mißverständnis nach Möglichkeit ausschließend, den sonst weniger mit eigentlicher Feinarbeit am Klavier Vertrauten zu solcher förmlich zwingen.

Jenen endlich, die zur Niederschrift des kleinsten Motivs zwanzig Bläsersysteme vorzurichten pflegen, kann in der Sparsamkeit der Mittel und der Kunst, mit wenigem viel zu erreichen, Zilcher ein Vorbild sein. So in dem Kammerwerk „Aus dem Hohelied Salomonis" Op. 38, für Alt, Bariton, Klavier und Streichquartett, das mit diesen sieben Stimmen wahrhaft Erstaunliches an blühendem, klanglichem Leben erreicht. Auch die unsichtbare Musik zu Strindbergs Schauspiel „Gespenstersonate" weist dieses überaus günstige Verhältnis von Besetzung und Wirkung auf. So können von Zilchers Schaffen nach den verschiedensten Richtungen hin Beispiele einer feingeistigen, hellsinnigen Ordnung und Verwendung der musikalischen Grundelemente ausgehen, Werdenden und Wegsuchenden ein klares, faßliches Vorbild. Dabei sind hier viele kleinere Werke und auch größere, wie das Klavierkonzert, die beiden Symphonien, nicht einmal erwähnt, ebenso die eigenartige Klangstudie „Nacht und Morgen" für zwei Klaviere, Streichorchester und Pauken, der Dehmel-Zyklus für Sopran, Tenor und Klavier. Aus allen Werken seiner Feder läßt sich mindestens studieren, wie man bloßen Wiederholungen gewohnter Eindrücke schon in der allgemeinen Disposition der Mittel und Formen aus dem Wege geht und es ver-

meidet, Ueberflüssiges aus der bloßen Kenntnis des Vorhandenen heraus zu sagen. — Wenn das Vorstehende gar nichts anderes ist, so nehme man es als einen Sonderversuch pädagogischer Hermeneutik.

Wilhelm Middelschulte,

Westfalens großem Orgelmeister, zum 60. Geburtstage.

Von Heinrich Weimann (Dortmund).

Im allgemeinen schenkt man dem 60. Geburtstage noch keine besondere Beachtung, selbst nicht bei Künstlern. Bei der hervorragenden Stellung jedoch, welche Wilhelm Middelschulte schon seit Jahren auf dem Gebiete der Orgelmusik einnimmt, ist eine Ausnahme von der Regel jedenfalls gerechtfertigt.

W. Middelschulte erblickte am 3. April 1863 in Werwe, einem kleinen Dorfe im Kreise Hamm, eine Stunde nordöstlich von Unna, das Licht der Welt. Seine Eltern waren Bauersleute von echt westfälischer Art.

Der Vater suchte seinen Kindern als besten Schatz eine gute Geistesbildung mitzugeben. Wieweit ihm das gelungen, sehen wir daraus, daß von den sechs noch lebenden Brüdern unseres Jubilars zwei als Mediziner, zwei im Bergfach und zwei in der Landwirtschaft tätig sind. Wilhelm wurde als dritter Sohn für die Lehrerlaufbahn bestimmt und besuchte zunächst drei Jahre lang die Präparandenanstalt in Holzwickede. Im Frühjahr 1880 bestand er die Aufnahmeprüfung am Lehrerseminar zu Soest, und nun erst zeigte sich seine besondere Veranlagung für Musik.

Unter der Leitung des allen Westfalen wohlbekannten königl. Musikdirektors August Knabe machte W. Middelschulte bald solche Fortschritte, daß er in der Musik als Autorität unter uns galt. Besonders nach folgendem Erlebnis: Während der Klavierstunde war es, als auf der Straße ein Trupp Soldaten nach dem Klange der Pickelflöte dahermarschierte. „Middelschulte, welche Tonart?" „D dur!" „Daneben geraten, es ist des." Und nun schlug der Musikdirektor, der ein feines Gehör besaß, den Akkord auf dem Klavier an, um festzustellen, daß Wilhelm Middelschulte recht gehabt hatte.

Sehr bald benutzte Knabe seinen hochbegabten Schüler als Vertreter beim Orgelspiel in St. Thomä wie auch als Klavierspieler bei größeren musikalischen Aufführungen. Noch sehe ich seinen Lockenkopf, wie er bei der Aufführung des „Frithjof" im Blauen Saale zu Soest am Flügel saß, ein angehender Künstler, der hier seine ersten Lorbeeren erntete.

Nach seinem Abgange vom Seminar Ostern 1883 übernahm W. Middelschulte eine Lehrerstelle in Gohfeld, Bezirk Minden. Dort half er dem alten Pastor Kuhlo, dem Vater des bekannten Posaunengenerals in Bethel, bei der Abfassung eines Werkes für Posaunenchöre.

Mit dem frühest möglichen Zeitpunkte legte Middelschulte seine zweite Lehrerprüfung ab, im Herbste 1885, kündigte aber bald und ging Ostern 1886 nach Berlin zum königl. akadem. Institut für Kirchenmusik, um sich ganz seinem Lieblingsfache, der Musik, zu widmen. Das war das gleiche Institut, auf dem auch sein bisheriger Lehrer, August Knabe, seine Ausbildung erhalten hatte.

Hier in Berlin waren Haupt, Löschhorn, Cammer, Schröder, von Alsleben, alles Namen von Klang, seine Lehrer. Im Jahre 1888 beendete W. Middelschulte seine Studien und übernahm als Professor Alslebens Nachfolger die Stelle eines Organisten und Chorleiters an der St. Lukaskirche in Berlin, blieb aber stets in enger Verbindung mit Haupt (Orgel) und Löschhorn (Klavier) und bildete sich bei diesen von ihm hochverehrten Lehrern weiter.

Längere Zeit Stellvertreter des erkrankten Professors Haupt im Organistenamte, hatte er die beste Aussicht, nach dessen Tode sein Nachfolger zu werden. Aber der jedem Deutschen innewohnende Wandertrieb regte sich auch in seiner Künstlerseele, und so folgte er 1891 einer Einladung nach Chicago, wo er nicht nur eine treue Lebensgefährtin fand, sondern auch als Organist des Thomas-Orchesters, der Jakobskirche, der Synagoge und als Lehrer eine ihm zusagende Lebensstellung erhielt.

Bald trat er auch öffentlich auf, so u. a. 1893 in drei Konzerten auf der Weltausstellung in Chicago und 1900 auf dem großen Musikfeste in Cincinnati. Auch in Deutschland, wo er fast alljährlich einige Monate lang zur Erholung weilte, lernten wir ihn durch Konzerte in Hamburg, Dortmund, Dresden, München, Görlitz u. a. Orten als feinsinnigen Bach-Darsteller und beim Vortrag seiner eigenen Werke, die zum Teil bei Siegel und Kahnt, zum Teil bei Leuckart, alles bekannte Leipziger Verlagsfirmen, erschienen sind, als einen Meister der Orgel „und nicht zuletzt als denkenden und warm empfindenden Musiker, als schöpferischen Geist und sinnenden Tondichter kennen." („Rh.-Westf. Ztg.")

Hugo Riemanns Musiklexikon (9. Aufl. 1919), das ein kurzes Lebensbild unseres Künstlers gibt, führt sieben seiner bedeutendsten Werke auf. Außer diesen hat er aber noch eine Reihe anderer verfaßt, die nicht minder die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt erregt haben. Als wichtigste mögen folgende genannt werden: Passacaglia d moll, chromatische Phantasie, seine meisterhafte Fuge über vier Bachsche Themen und seine geschmackvollen Kadenzen zum Händelschen F dur-Konzert. Dann wären noch sein a moll-Konzert und seine Toccata zu erwähnen und das Perpetuum mobile, ein Scherzo für Pedalsolo.

Aber Wilhelm Middelschulte, dieser „Künstler mit starker Persönlichkeit", war drüben nicht nur ein Vorkämpfer deutscher Kunst, sondern auch deutschen Wesens. Zu allen Zeiten hat sich unser westfälischer Landsmann in erster Linie als Deutscher gefühlt, vielfach zum Schaden für sein wirtschaftliches Fortkommen. Vielleicht hätte er jetzt die Stabführung im Thomas-Orchester zu Chicago, wenn er in seinen Konzertankündigungen William Middelschulte gezeichnet und die Schuld Deutschlands am Weltkriege anerkannt hätte, wie andere es getan. Ganz sicher wäre er aber jetzt Organist der größten Orgel der Welt im Carnegie-Institut mit einem fürstlichen Gehalte, wenn er seinerzeit auf die Bedingungen, nur amerikanische Musik zu pflegen, eingegangen wäre. Aber als ehrlicher Mann und treuer Sohn der roten Erde bekannte er: „Ich kenne keine besondere amerikanische Musik, ich kenne nur eine deutsche."

An Versuchen, ihn für die Musikhochschule in Berlin zurückzugewinnen, hat es nicht gefehlt, und die Verhandlungen waren auf dem besten Wege, als — plötzlich der Weltkrieg ausbrach und Middelschulte Hals über Kopf abreisen mußte. Während des Krieges war keine Verbindung mit Amerika möglich, und nachher haben sich die Verhältnisse in Deutschland so ungünstig gestaltet, daß alle Versuche des Professors Dr. Thiele, des Leiters der Anstalt, sowie der alten Berliner Freunde Leupold, Kaun, Fischer, Busoni u. a. erfolglos blieben.

Wegen seines treuen Festhaltens am Deutschtum hat W. Middelschulte viel leiden müssen. Er verlor ein Amt nach dem andern; nur die Synagogen-Gemeinde ließ ihn nicht fallen.

Und heute? Ist auch der Deutschenhaß noch nicht völlig erloschen, so haben sich doch die Verhältnisse wesentlich gebessert.

Und im vorigen Jahre ist unser Jubilar geehrt worden wie selten ein Künstler. Die Notre Dame University ernannte ihn zum Dr. jur. h. c., um „dadurch einen hervorragenden Künstler zu ehren, der zahllosen Studierenden die Begeisterung für echte Kunst beigebracht und dessen Wirken für die Menschheit von Nutzen gewesen ist." Wir können es verstehen, wenn die „Neue Zeit", eine deutsche Zeitung Chicagos, dazu schreibt: „Wir sind stolz auf unsern Middelschulte, der sich als Mensch, als Künstler und als — Deutscher niemals verleugnet hat." Ja, wir Westfalen sind auch stolz auf unsern Landsmann, der auch heute noch ebenso bescheiden, freundlich und schlicht in seinem Auftreten ist wie ehedem.

In der Wohnung seines Bruders, des Sanitätsrats Dr. Middelschulte, sah ich eine Bronzeplakette von unserm Jubilar hängen, welche die Umschrift trägt: 15. 3. 1890 Hans von Glümer. Freundeshand, einer der bedeutendsten Schüler aus der Begasschen Schule, hat diesen Künstlerkopf geformt zu einer Zeit, „als noch die Jugendlocken seine Schultern blond umgaben." Sinnend blickt das Auge in die Weite: Wird's gelingen?

Ja, es ist gelungen. War auch der Weg steinig und dornenvoll, so kann doch Wilhelm Middelschulte an seinem heutigen Geburtstage mit Befriedigung auf seinen Lebensweg zurückblicken. Sein Haar ist inzwischen stark ergraut, aber in Ehren. Und sein Wirken ist, wie der Rektor der Universität bei Ueberreichung des Doktorhutes besonders hervorhob, der Menschheit von großem Nutzen gewesen.

Zu weiterer Arbeit und frohem Schaffen ein herzliches Glückauf!

Die Lösung des Geigenproblems

(„Koch-Geigen").

Wer jemals eines der alten italienischen Meisterinstrumente von rechter Künstlerhand spielen hörte, behält dieses Klangideal für immer in Erinnerung. Zahllos sind die Versuche, das Geheimnis ihres Baues zu entschleiern. Man suchte es in der Besonderheit des Holzes, in dem klaren, prachtvoll durchsichtigen Lack und schließlich in den Besonderheiten der geometrischen Ausmaße. Aber wenn es auch gelang mit Hilfe von kompliziertestem Maßverfahren Instrumente herzustellen, die bis auf Bruchteile von Millimetern den alten Vorbildern glichen, tonlich war selten eine merkliche Verbesserung erreicht. Immer mehr schien die Großmannsche Vermutung einleuchtend, daß nicht die Proportion das Ausschlaggebende sein kann, sondern das Klangverhältnis von Boden und Decke, die mit einem Paukenschlägel frei berührt, einen mehr oder minder geräuschfreien Ton erkennbarer Höhe (Eigenton der Maße) geben müssen. Tatsächlich gelang es auch mit dieser physikalisch-akustischen Abstimmung das Tonvolumen neuer Geigen erheblich zu steigern. Dagegen gewann man keinen Einfluß auf die leichtere Ansprache, auf den Schmelz und die Modulationsfähigkeit des Tones. Fachleute und Laien erschöpften sich in immer neuen Versuchen, der Lösung des Problems näher zu kommen. Man ging sogar soweit, die Konstruktion fundamental zu verändern. Man baute Geigen, bei denen Boden und Decke in direkte Berührung kamen (Regina-Geigen), und die sog. „Deutsche Geige" Dr. Thomastiks, über die wir vor einigen Monaten an gleicher Stelle be-

richteten, läßt den Steg vermittelst Durchbohrung der Decke mit einem Fuß auf dem Boden aufsitzen, um seine Erregbarkeit zu erhöhen. Die zünftigen Geigenbauer verhielten sich allen Versuchen gegenüber ablehnend und erhofften eine Verbesserung des Tones für solide, gut gebaute Instrumente durch das allmähliche Ausspielen. Daß aber in diesem zweifellos förderlichen Prozeß das alleinige Heil nicht liegen kann, zeigt das Beispiel der sog. „Messie-Stradivarius"-Geige, die bei ihrer Wiederauffindung so gut wie nicht gespielt war und gleichwohl alle Merkmale des echten Stradivarius-Klanges aufwies.

Da gelang es Prof. Franz Joseph Koch (Dresden) bei der mikroskopischen Untersuchung altitalienischen Geigenholzes unmittelbar unter dem Lack eine elastische Grundierung nachzuweisen, die den Instrumenten späterer Zeit fehlte. Dem Physiker von Fach war der Zweck einer solchen Behandlung sofort klar. Holz, das durch den Dichteunterschied von kernigem Jahr und lockerem Splint schon an sich kein idealer Klangträger sein kann und das durch das natürliche Austrocknen und Verkrümmen der einzelnen Fäserchen unweigerlich in eine strukturelle Spannung gerät, war durch diese tief in das Gewebe eindringende, ausgleichende Grundierung zu einer in sich gleichförmigen, entspannten Masse geeint worden. Ein einfacher Versuch überzeugt von der Ueberlegenheit der so vergleichförmigten (homogenisierten) Schalldecke. Der Eigenton einer imprägnierten, altitalienischen Cellodecke verliert fast völlig alle Nebengeräusche und läßt nicht nur die Tonhöhe, sondern auch Obertöne des Grundtons deutlich erkennen.

Zwar waren Geigenbauer späterer Zeit (z. B. Vuillaume) dem Gedanken, die Holzmasse zu homogenisieren, rein spekulativ nachgegangen, aber die Grundierung war mit untauglichen Mitteln vorgenommen worden, und zunehmende Verharzung machte den Ton hart und spröde. Die rechte Zusammensetzung hatten die großen Geigenbauer um die Wende des 17. Jahrhunderts mit ins Grab genommen. Erst der modernen chemischen Wissenschaft konnte es gelingen, eine Verbindung zu finden, die dem Holze Entspannung und Elastizität brachte und dabei zeitbeständig war.

In jahrelangem Versuchsverfahren gelang es nun Koch eine solche Grundierung herzustellen, und das klangliche Ergebnis so behandelter Instrumente war verblüffend. Der Ton ist absolut klar und schlackenfrei, spricht leicht und widerstandslos an wie bei den besten italienischen Geigen. Sogar das charakteristische Rauschen des Bogenstrichs, das bei neueren Instrumenten nie beobachtet wurde, stellte sich wieder ein. Keineswegs handelt es sich um ein schablonenmäßiges Tonveredlungsverfahren. Jedes Instrument wird einer völlig individuellen Behandlung (Homogenisierung) unterworfen, die so fein abgestuft ist, daß es möglich ist, gewisse Klangqualitäten mit Bestimmtheit herauszuarbeiten, ja einzelne markante Meistergeigen so zu kopieren, daß der eigene Besitzer das Original von der Kopie nicht mehr zu unterscheiden vermag ohne Zuhilfenahme der Augen.

Der Gedanke, daß neuen Geigen einfach solider Arbeit durch chemisch-physikalische Vorgänge innerhalb von wenigen Monaten der Klangadel von jahrhundertelang gespielten Instrumenten verliehen werden kann, erscheint zunächst ungeheuerlich, aber vorurteilsloses Prüfen überzeugt und Koch-Geigen erklingen heute in allen Großstädten im Ensemblespiel (Dresdener Streichquartett) und in der Hand bedeutender Solisten wie Jan Dahmen, Strub, Kropholler, Reitz-Buchheim und anderer. Dr. H. Meißner (Dresden).

Amerikanisches Reisetagebuch.

Von Hermann Keller.



Auf der Ueberfahrt: eine gelangweilt spielende Schiffskapelle zu allen Mahlzeiten, ein Grammophon auf der Diele, nach dessen gutturalen Klängen sich einige Paare herumschieben, Pianinos im Lese- und Rauchsalon, die früh und spät mit Ragtimes und Schimmys beklopft werden — wenn nicht draußen das Meer und der Wind ihre ewige Melodie sängen, wäre es nicht auszuhalten. Ein Wiener Kinokomponist erklärt mir die Fabrikationsart der modernen Schlager: man erfindet selbst nichts mehr, sondern nimmt als Kern eine bekannte Melodie, z. B. das Frühlingslied von Mendelssohn, umkleidet sie mit synkopischen Rhythmen und der Foxtrott ist fertig. Ich denke schaudernd, daß das wirklich das letzte Stadium der Versteinerung einer Kultur ist, und beginne, an den Untergang des Abendlandes zu glauben.

In New York erklärt man uns freundlich, aber bestimmt, daß unsere Programme „zu schwer" seien; aber es braucht Zeit, sich umzustellen. Wir konzertieren z. B. in einer englischen Kirche, in der zwei Tage vorher der „Bajazzo" von Mitgliedern des Metropolitan-Opernhauses mit Klavierbegleitung (ohne Szenerie) als Kirchenkonzert aufgeführt worden ist! Der Schlager von Frau Schumann-Heink auf ihren Tourneen ist „Stille Nacht, heilige Nacht". Also Volkslieder, oder stofflich fesselnde klassische Lieder, wie Erlkönig oder die Forelle („wir haben viele Angler, die wird das interessieren", sagte ein Pfarrer). Aber dieses Publikum hat, wenn auch nicht das Verständnis, so doch den Instinkt für große Musik. Bachs g moll-Fantasie, F dur-Tokkata, einiges von Reger macht starken Eindruck.

Die auffallendste Erfahrung zunächst ist, daß es einen gebildeten Mittelstand nicht gibt. Von oben bis unten ist die Gesellschaft sozial einschichtig; der besser gestellte Arbeiter lebt ebenso im Einfamilienhaus, hat sein Grammophon, sein Auto, sein materiell gutes Leben, wie der Wohlhabende, und beide sehen in der Kunst noch nicht mehr als eine der vielen Annehmlichkeiten des Lebens. Natürlich gibt es auch hier hochgebildete, musikalische Menschen, aber das Konzertleben in einer Stadt von einer halben Million Einwohner kann sich kaum mit dem einer deutschen Stadt von 30 000 messen. In St. Louis z. B. mit 800 000 Einwohnern ist in 20 Jahren einmal die 9. Symphonie aufgeführt worden! In Boston wurde die Neunte letzten Winter ohne den letzten Satz gemacht, und die Kritik fand ebenfalls, daß es besser sei, diesen verunglückten Schluß wegzulassen!

Trotz solcher krasser Beispiele, die man beliebig vermehren könnte, ist das junge Amerika ein guter und aufnahmefähiger Boden für die Kunst. Musik von Bach und Händel, Schubert und Schumann und andern deutschen Meistern aufzuführen, was in Deutschland (wenigstens soweit es sich um die bekanntesten Werke handelt) zu den überflüssigsten Dingen gehört, weil wir mindestens das Dreifache öffentlich musizieren, als was wirkliches Bedürfnis ist — das ist hier eine wirkliche Mission, sowohl für das Deutschtum, das in der Musik sein stärkstes Bindemittel mit der Heimat hat, als für Heranbildung eines gründlichen musikalischen Geschmacks.

Es fehlt eben vor allem am häuslichen Musizieren. Die Musik, die auf den meist abgespielten und verstimmten Pianinos zu liegen pflegt (die Ueberheizung im Winter und der schroffe Wechsel im Klima richten die Instrumente frühzeitig zugrunde), ist schaudervoll, höchst schaudervoll; in der Regel begnügt man sich, das Grammophon aufzuziehen und neuerdings ist dem ein gefährlicher Nebenbuhler in den Apparaten für drahtlose Uebermittlung entstanden. In New York, Pittsburg und einigen anderen Großstädten sind sie schon fast so verbreitet wie die Grammophone, und wer einen solchen Apparat hat, kann sich von morgens bis nachts mit ihm unterhalten. Die Zeitungen bringen jede Woche das Programm im voraus. Täglich zu festen Stunden erhält man die Normalzeit, die Wettervorhersage, Preisberichte, Politisches, dann täglich wechselnd Vorträge, Modeplaudereien und Konzerte jeder Art, auch Opernvorstellungen. Die Vollendung der Wiedergabe hat alle meine Erwartungen übertroffen; ich hörte einen Chopin-Klavierabend, bei dem ich jede Anschlagsfeinheit beurteilen konnte, hörte einen Teil aus dem 2. Akt Walküre der deutschen Oper (wer die Geduld hatte, 4 Stunden den Hörer umzuhaben, konnte die ganze hören) usw. Die praktische Verwendung greift immer mehr um sich: In Milwaukee wird in einer Kirche allsonntäglich die Abendpredigt drahtlos hinausgegeben; in Pittsburg wurden wir gebeten, zuerst drahtlos ein kleines Konzert zu geben, damit abends mehr Leute kämen; ein beliebter Künstler, der ins Radio singt oder spielt, pflegt Glückwunschbriefe aus der ganzen Union zu erhalten!

Natürlich imponiert in der Musik vor allem das technische Können; auf einem Programm des italienischen Organisten Pietro Yon aus San Francisco fand ich vermerkt, daß er „in diesem Stück in weniger als 3 Minuten 1463 Noten auf dem Pedal" spielen werde. Auch von Marcel Dupré (Paris) hörte ich in New York die F dur-Tokkata als Schnelligkeitsetüde vorgetragen.

Im allgemeinen ist übrigens der ganze Rhythmus des Lebens hier um ein Viertel rascher als in Europa; er ist nirgends hastig (das hat mich sehr wohltuend berührt), aber es fehlt ihm vollständig die Bremse des reflektierenden Geistes.

In Cincinnati hörte ich ein Symphoniekonzert unter Fritz Reiner, der vor Busch in Dresden war und nun hier Nachfolger des alternden Ysaye geworden ist; Schuberts h moll-Symphonie und (zum erstenmal in Amerika) Bruckners Neunte. Das Orchester war absolut ersten Ranges, die Aufführung klassisch-deutsch im Stil, ohne jede Konzession, die Aufmerksamkeit des voll besetzten Saales musterhaft; das Programmbuch enthielt treffliche Erläuterungen mit Notenbeispielen.

Am nächsten Tag war unser eigenes Konzert zusammen mit den deutschen Chören der Stadt; es brachte 5575 Dollars (120 Millionen Mark) für die Kinderhilfe an der Ruhr. Unter anderen wirkte ein Madrigalchor mit, den ein großes Musikhaus dort unterhält; der Chor trägt den Namen der Firma und dient ihr so zur Reklame — gewiß eine ungewöhnliche und lobenswerte Art der Propaganda! Dieser Chor hatte ein Te deum von Wagner auf dem Programm, aber meine Hoffnung, ein mir unbekanntes Jugendwerk von Wagner kennenzulernen, erfüllte sich nicht, denn es war ein Potpourri der beliebtesten Melodien Wagners mit Klavierbegleitung, dem dieser Text unterlegt worden war —!

In einer Provinzstadt mit großer Kirche und ausgezeichneter Orgel besuchte ich den deutschen Pfarrer, der mir von einem berühmten Londoner Organisten erzählte, der voriges Jahr großen Erfolg gehabt habe; er hielt zunächst eine Ansprache, schilderte einen Sommermorgen in Südamerika in den lebhaftesten Farben, das Zirpen der Grillen noch bei Dunkelheit, den Duft der Blumen, den Sonnenaufgang usw. — dann spielte er das auf der Orgel. Ich sagte meinem Landsmann, wir hätten in Deutschland andere Begriffe von Musik, aber improvisieren könnte ich auch, das müßten sogar meine Schüler lernen, er möchte mir heute abend ein Thema aus dem Publikum geben lassen. So geschah's — aber was war das Thema, auf das eine heimatbegeisterte Schwäbin mich losließ? — „Drunten im Unterland"! Da war ich doch froh, daß meine Schüler nicht da waren, und seither bin ich vorsichtiger und wende mich an einen Musiker um ein Thema, wenn mich die Lust zum Fantasieren ankommen will!

In St. Louis gibt es seit 2 Jahren einen deutschen Massenchor,

unter der Leitung von Hugo Anschütz, der jetzt unter Mitwirkung von Emma Tester und Meta Diestel sein viertes großes Konzert für deutsche Kinderhilfe gab. Vor nahezu 8000 Menschen wurde Odysseus von Bruch aufgeführt. Mit welcher Begeisterung und Hingabe, mit welchen Opfern an Zeit und Kraft, mit welcher nie erlahmenden Hilfsbereitschaft die Deutsch-Amerikaner nicht nur hier, sondern in allen Städten, die wir bis jetzt besucht haben, sich für ihr altes Vaterland einsetzen, davon hat die Heimat keinen rechten Begriff; Deutschland würde zusammenbrechen, wenn ihm diese Hilfe entzogen wäre. Was können wir dagegen für Amerika tun? Wir müßten es vor allem besser verstehen lernen. Mit innerer Ueberhebblichkeit hinüberzugehen steht dem Europäer jetzt wahrlich schlecht an. Wir erfahren ja nur, was uns die Zeitungen über amerikanische Politik berichten, aber vom Leben des Volkes, vom Alltagsleben des Einzelnen machen wir uns keinen oder meist einen falschen Begriff. Wir in Europa leben in einem Ueberreichtum an geistigen und künstlerischen Werten, während Tausende hier daran bitteren Mangel leiden und ihn empfinden. Die paar kleinen Erlebnisse, die ich wahllos hier zusammengestellt und erzählt habe, sind geschrieben, um zu einer solchen Verständigung wenigstens einen bescheidenen Beitrag zu geben.

Merkwürdiges aus der Werkstatt eines Kritikers.

Von Dr. Julius Kapp.

Es ist etwas Schönes um den Feuereifer draufgängerischer Jugend, und man soll deren Entgleisungen im allgemeinen nicht tragisch nehmen. Umgürtet sie sich aber mit solch scheinbar sachkundiger Kennermiene, wie Reinhold Zimmermann in seinem sensationell aufgemachten Vernichtungsfeldzug gegen meine „Biographienfabrik", dann ist es doch notwendig, ihr etwas auf die Finger zu sehen. Ich kenne Herrn Z. nicht, habe auch nie etwas von anderen Taten oder Leistungen von ihm gehört, kann ihn also lediglich nach dem mir vorliegenden Aufsatz gegen mich beurteilen. Ich kenne aber die „Neue Musik-Zeitung", zu deren regelmäßigen Mitarbeitern ich zählte, bis der Weltkrieg mich zwang, die Feder mit der Waffe zu vertauschen, und in deren Spalten die (ach jetzt plötzlich so gefährlichen!) „Erzeugnisse meiner Biographienfabrik" von namhaften Beurteilern früher eingehend sachlich gewürdigt wurden. (Vgl. „Wagner" 15. Mai 1913; „Paganini" 2. März 1916; „Berlioz" 29. November 1917; u. a. m.). Ich müßte daher eigentlich Herrn Zimmermann für sachkundig und berufen halten. Daß er das leider keineswegs ist, ist leicht dargetan.

Man müßte eigentlich als selbstverständlich voraussetzen, daß ein Mann, der sich zum Richter über Werke setzt und der seine Ablehnung in derartig aufreizende Form kleidet, wie hier Herr Z., die Materie, um die es sich handelt, voll und ganz beherrscht. Herr Z. ist aber von solchem Ballast unbeschwert. Das „Merkwürdige" und „Rätselhafte" in meinem „Meyerbeer" hätte sich ihm sofort geklärt, wenn ihm bekannt wäre, daß der von mir unter den in meinem Vorwort aufgeführten wichtigen selbständigen Quellenwerken mit Recht nicht genannte Kohut durchaus nichts anderes vorstellt, als einen ziemlich wortgetreuen Auszug aus den beiden großen Meyerbeer-Biographien von Mendel und Schucht, ihm somit keinerlei eigene Bedeutung zukommt. Gegen einen Musikschriftsteller den Vorwurf erheben, Kohut „abgeschrieben" zu haben, kann für jeden Kenner der musikalischen Literatur nur komisch wirken und beweist nur die völlige Ahnungslosigkeit des Klägers. Ueberdies wird sich ein Plagiator sicherlich nicht gerade ein früher jedermann für 20 Pfennige zugängliches Reclam-Bändchen für sein — Jagdrevier aussuchen!

Wäre Herrn Z. nun die Meyerbeer-Literatur bekannt, so wüßte er, daß seine so gefährlich anmutenden Gegenüberstellungen Kohut/Kapp sich sehr einfach dadurch erklären, daß beide denselben Autor haben. Dieser ist nun aber weder Kohut noch Kapp, sondern — Meyerbeer selbst, in seinem autobiographischen Jugendbericht, von dem natürlich Herr Z. nie etwas gehört hat. Dergleichen hat ja auch ein „Kritiker" nicht nötig! Ich strebe in meinen Lebensbeschreibungen, die sich nicht an Fachkreise, sondern an die große Menge der Musikfreunde wenden, nicht trockene wissenschaftliche Forschungsarbeit an, sondern suche aus deren festgelegten Ergebnissen lebendige Persönlichkeiten zu gestalten, die uns heute noch etwas zu sagen haben und deren Wirken und Schaffen ich dem Verständnis breiter Massen näher bringen will. Es muß mir daher mehr auf lebendige Darstellung ankommen, als auf den üblichen Wust von Fußnoten, Quellennachweisen u. dergl., die nur für den Wissenschaftler Bedeutung hätten, an den sich meine Bücher aber nicht richten. Es ist daher selbstverständlich, daß ich für Begebenheiten aus dem Leben meiner Helden, für die Zeugnisse aus deren eigenem Munde vorliegen, diese nach Möglichkeit wortgetreu in meinen Text hineinverarbeite und diese Vorfälle also in Sinn und Beleuchtung des zuverlässigsten Beteiligten vorführe. So liegt auch die Sachlage in dem von Zimmermann gewitterten Kohut-Plagiat! Daß ich in der meinem „Meyerbeer" angefügten möglichst vollzähligen Bibliographie auch den Kohut anführe, ist durchaus selbstverständlich, und die von Herrn Z. daran geknüpften tendenziösen Kombinationen sind durchaus hinfällig. „Merkwürdig" kann ich daran beim besten Willen nichts finden, wohl aber in der fahrlässigen Art, wie Herr Z., wenn er etwas beweisen will, mit meinem Text in Zitaten umspringt. Der Schlußsatz meiner Einleitung lautet: „Betreffs sonstiger Quellenangaben sei der Kürze halber auf die im Anhang gegebene wohl ziemlich lückenlose Bibliographie verwiesen". Wie kann also Herr Z. — selbst wenn ich seine Darlegung einmal als ernsthaft begründet unterstellen wollte — kühn behaupten: „Also Dr. Kapp weiß in der Einleitung von einem Kohut nichts, dann benutzt er ihn ausgiebig und schließlich gesteht er an unauffälliger Stelle, es gibt einen Kohut und ich kenne ihn!" Ich glaube mit mehr Recht als Herr Z. kann ich hienach feststellen: „Merkwürdiger kann man nicht gut zu Werke gehen!"

Ebenso tendenziös ist Z.'s Gegenüberstellung meines „Wagner" und „Meyerbeer". Ich habe durchaus nicht „linker Hand" und „rechter Hand" geschrieben. Aber Herr Z. hat die Zitate willkürlich aus dem Inhalt herausgerissen und dadurch ihren Sinn getrübt. Ueberdies hat er von sich aus unter das Wagner-Zitat fälschlicherweise hinzugefügt: (bezieht sich auf die Schriften „Aufklärung" und „Modern"); in meinem Buch steht (siehe S. 209/10), was doch wirklich etwas ganz anderes bedeutet. Auf diese falsche Interpretation stützt er dann seine Behauptungen! Außerdem vergißt Herr Z. ganz zu erwähnen, daß meine Wagner-Biographie aus dem Jahr 1909 stammt, mein „Meyerbeer" dagegen aus dem Jahre 1920! Daß in einer solchen Zeitspanne durch eigene Weiterentwicklung, wie durch neu erschlossenes Material sich ein Bild nicht unwesentlich verändern könnte, berührt ihn wenig. Auch mein grundlegender Aufsatz „Wagner und Meyerbeer" in der „Musik" aus dem Jahre 1911 (X. Jahrgang Heft 14/15) ist ihm unbekannt. Gerade zu dem Thema Wagner/Meyerbeer sind mir aber in diesen Jahren so viele unveröffentlichte Dokumente zugänglich geworden, daß ich mich sogar veranlaßt sehe, in einer in Vorbereitung befindlichen Sonderpublikation an Hand dieses ganzen unretuschiert abgedruckten Materials noch einmal diese umstrittene Frage darzulegen und objektiv zu klären. Und selbst die Gefahr, daß dann Herr Z. vielleicht wieder einige Widersprüche rechter Hand linker Hand herauskristallisieren könnte, und ihm die Möglichkeit „meinen Erzeugnissen zu entrinnen" noch schwieriger wird, (der „Meyerbeer" befindet sich, horribile dictu, übrigens gerade im Neudruck!) kann mich davon nicht abhalten.

* * *

Herr Reinhold Zimmermann hat darauf das Folgende zu erwidern:

Ich hatte Herrn Dr. Kapp zwei „Merkwürdigkeiten" bei der Herstellung „seiner" Biographien zum Vorwurf gemacht. Erstens: er schriebe gelegentlich das eine Mal „rechter" und das andere Mal „linker Hand", besonders in bezug auf Meyerbeer im großen und ganzen und auf Wagners Schrift über „Das Judentum in der Musik" im einzelnen; zweitens: er hätte wesentliche Teile seiner Meyerbeer-Biographie aus Kohuts gleichnamigem früheren Werke abgeschrieben.

Zu 1. Herr Dr. K. sucht diesen Vorwurf zunächst dadurch zu entkräften, daß er mir unterstellt, ich hätte die „Zitate willkürlich aus dem Inhalt (?!) herausgerissen und dadurch ihren Sinn getrübt." (Soll wohl heißen: „aus dem Zusammenhang herausgerissen"; wie etwas aus dem Inhalt herausgerissen werden könnte, ist mir im vorliegenden Falle unvorstellbar.) Tatsache ist aber, daß sich auch bei Wort für Wort gebrachter Abschrift der in Frage stehenden Abschnitte der K.schen Bücher über Wagner und Meyerbeer nicht die geringste Aenderung im Bilde der Stellung Dr. K.s gegenüber dem „Judentum in der Musik" hier wie dort ergeben hätte bezw. heute ergeben würde. Ich durfte mich also nicht nur, sondern mußte mich sogar auf das in meiner Kritik Angeführte beschränken. Infolgedessen bleibt es auch wahr, daß Dr. K. dieselbe Schrift R. Wagners in auffällig unterschiedlicher Weise beurteilt, mit anderen Worten: „rechter und linker Hand" geschrieben hat. Daß dies mit Meyerbeer durchweg geschehen sei, bestreitet er überhaupt nicht.

Mit seiner Entschuldigung, daß „Wagner" schon 1909, „Meyerbeer" aber erst 1920 entstanden sei, hat Dr. K. erst recht kein Glück. Denn vor mir liegt die 28.—31. Auflage der Wagner-Biographie vom Jahre 1922, worin Dr. K. laut der Vorreden von 1913 und 1921 alles nach dem neuesten Stande der Forschung eingerichtet haben will. Danach hätte er unter allen Umständen eine Uebereinstimmung zwischen dem betreffenden Urteile dort und hier herstellen müssen, wenn es ihm wirklich ernst mit derlei wäre. Daß es ihm in der Tat nicht ernst damit ist, beweist die unüberbrückte Kluft zwischen dem „Meyerbeer" von 1920 und dem „Wagner" von 1922. — Daß mir Dr. K.s Aufsatz in der „Musik" 1922 unbekannt sei, ist eine Unterstellung des Verfassers. Als Bezieher dieser Zeitschrift bin ich nicht nur im Besitze jenes Aufsatzes, sondern kenne ich ihn auch. Ich hatte aber um so weniger Veranlassung, ihn zu erwähnen, als Dr. K. selber keine Veranlassung genommen hatte, die Erkenntnisse jenes Aufsatzes so in seine Bücher zu übertragen, wie dies in Anbetracht der Neuauflagen angezeigt gewesen wäre.

Zu 2. Dr. K. will seinen Vorgänger Kohut nicht benutzt haben. Dabei verrät er, daß dieser schauderhafte Vielschreiber „einen ziemlich wortgetreuen Auszug" von Mendel und Schucht als seine Meyerbeer-Biographie habe in die Welt gehen lassen. Und weiterhin verrät Dr. K., daß die „merkwürdigen" Uebereinstimmungen zwischen ihm und Kohut auf den von ihnen beiden abgeschriebenen „autographischen Jugendbericht" Meyerbeers selber zurückgehen! Je nun,

Herr Dr. K., das ist ja gerade die Sache, um die es sich handelt: Sie benutzen fremdes Geistesgut nicht nur satz-, sondern abschnittweise, ohne nach außen hin auch nur die bescheidenste Andeutung darüber zu machen, daß es sich so verhält! (Siehe auch Allgem. Musik-Ztg. Nr. 12/13 vom 23. März d. J., wo Dr. H. J. Moser an Dr. K.s neuestem Erzeugnis, der Weber-Biographie, dieselbe Feststellung macht.) „Die große Menge der Musikfreunde", an die Dr. K. sich wendet, wird also dauernd über den bezw. die wahren Verfasser wichtiger Teile „seiner" Bücher getäuscht: sie meint Dr. K. zu lesen und liest in Wirklichkeit die verschiedensten eigentlichen Autoren. Das nannte ich und nenne ich heute wieder: „merkwürdig" und ich bin mir dabei bewußt, ein recht mildes Wort in Anwendung zu bringen. Und „komisch" finde ich es, daß Dr. K. mich einerseits so naiv bestätigt, und andererseits trotzdem versucht, mich wegen des Zufalls, daß ich Meyerbeers „autographischen Jugendbericht" noch nicht gelesen habe, herunterzureißen. Das schmeckt doch sehr bedenklich nach der Methode „Haltet den Dieb!"

Auf Grund der Aufklärungen Dr. K.s liegt die Sache jetzt so, daß ich an die Stelle des Namens „Kohut" nur stets den Namen ihres gemeinsamen Helden Meyerbeer zu setzen brauche, um alles in der schönsten Ordnung bleiben zu lassen. Mit der kleinen Verschärfung allerdings, daß Dr. K. den von ihm so ausgiebig ausgebeuteten Selbstbericht M.s weder im Vorwort, noch im Literaturnachweis namhaft gemacht hat, diese seine Quelle bisher also vollständig im Dunkeln sprudeln ließ! Ich aber „bewe'se fahrlässig" . . .

Nachdem Dr. Moser in einer von der meinigen völlig unabhängigen Untersuchung (s. o.) in bezug auf das Verhältnis Dr. K.s zu seinen Quellen vollinhaltlich zu dem nämlichen Ergebnis gekommen ist, wie ich, holte ich es für doppelt notwendig, Herrn Dr. K. in Zukunft weiter energisch „auf die Finger zu sehen". Ein Vorgang, der mit dem von Dr. K. vermuteten „Feuer draufgängerischer Jugend" auch nicht das mindeste zu schaffen hat. (Uebrigens würde Dr. K. beim Anblick meines Lichtbildes sich doch einigermaßen verwundern.)

Auf Dr. K.s sonstige reichliche persönliche Bemerkungen über mich einzugehen, gehört nicht zur Sache und lohnt auch nicht der Mühe. Wer aber eine sehr hübsche Kennzeichnung seiner Großzügigkeit auch auf diesem Felde nachlesen will, dem empfehle ich nochmals Dr. Mosers Kritik in der Allgem. Musik-Ztg.

Verband Deutscher Musikkritiker.

Die 8., in den Tagen des Kasseler Tonkünstlerfestes abgehaltene Hauptversammlung fand an den vorliegenden Anträgen einen solch reichen Arbeitsstoff, daß deren Besprechung sich auf zwei Tage ausdehnte. Eine Reihe wichtiger Punkte stand auf der Tagesordnung. Gleich aus dem Bericht des 1. Vorsitzenden Dr. Hermann Springer (Berlin) ergab sich, mit welchem Nachdruck von seiten des Vorstandes aus die Einwirkung auf den „Reichsverband der deutschen Presse" unternommen worden war, eine Besserung im Anstellungsverhältnis der Musikkritiker an größeren Tageszeitungen herbeizuführen. Der Antrag Schaub (Hamburg) war demnach fast überflüssig (jedenfalls ging der von Herrn Schaub öffentlich dem Vorstand des Kritikerverbandes gemachte Vorwurf der Saumseligkeit in der Behandlung dieser vitalen Kritikerfrage an die falsche Adresse). So wie die Dinge liegen, ist an eine gleichmäßige Regelung der Angelegenheit in ganz Deutschland nicht zu denken, ja ist sie nicht einmal wünschenswert. Die ärgerlichen Vorkommnisse in der Münchener Musikkritik beschäftigten die Versammlung eingehend und wenn es auch hier, wie bei der Frage eines gemeinschaftlichen Ehrengerichtes bei Streitigkeiten zwischen Kritikern und Künstlern (Anregung des Vorstandes der konzertierenden Künstler Deutschlands), zu keinem endgültigen Beschluß kam, so konnte man doch über das Ergebnis des Meinungsaustausches hochbefriedigt sein, denn man hatte hinreichend Gelegenheit, sich in Fragen zu vertiefen, deren gründliche Beleuchtung immer nur anläßlich einer gutbesuchten Hauptversammlung möglich sein wird. Den Punkt „Kritik und Inserat" behandelte Paul Bekker in einem kurzen Referat, das in Anknüpfung an einen besonderen Fall auf die allgemeine Seite der Sache einging und wiederum zu einer den Kernpunkt mehr und mehr herausschälenden Debatte führte. Gerne nahm man die Anregung Bekkers entgegen, daß künftighin Fragen von allgemeiner Bedeutung etwa in Art von Vorträgen, die vor einem weiteren Kreis von Musikliebhabern oder Tonkünstlern zu halten wären, behandelt werden sollten. Was die Kritiker allein angeht, Schlichtung von Streitfällen u. a., sollen sie unter sich ausmachen, über das Wesen einer ernstzunehmenden Musikkritik bestehen beim Publikum zum Teil noch so viele falsche Vorstellungen, daß man hier wohl einmal aufklärend wirken darf. — Bei der von Prof. Seidl (Dessau) geleiteten Vorstandswahl ergab sich die Wiederwahl des bisherigen 1. Vorsitzenden, des 2. Schriftführers und des Kassenwarts. Die Namen der Vorstandsmitglieder sind: Springer-Berlin, Stehle-Köln (1. und 2. Vorsitzende), Güttler-Königsberg und Dr. Wolffheim (1. und 2. Schriftführer), Eisenmann-Stuttgart (Kassenwart). e.

Hans Gál: „Die heilige Ente".

„Ein Spiel mit Göttern und Menschen."

Uraufführung in Düsseldorf.

Während es in der Regel bei der Neuerscheinung eines Bühnenwerkes heißt: Schade um die brauchbare Musik in der Verbindung mit einem minderwertigen Text! muß hier die zusammenfassende Würdigung lauten: Ein durchaus brauchbares Buch, vermählt mit einer nicht schlechten Musik. Zwar bringt auch dieses Werk des jungen Wiener Komponisten nicht die erlösende Tat für den hitzigen Kampf der beiden Artgenossen: Oper à la Mozart und Musikdrama, aber es stecken in der Arbeit so viele erfreuliche Ansätze zur Rückkehr aus leitmotivischen und gesangsdeklamatorischen Engen, daß sie in der Diskussion über dieses Thema nicht übersehen werden darf. Die gewandt und geschmackvoll zugleich abgefaßte Fabel der Autoren Levetzow und Feld liefert dem Komponisten einen Stoff unaufdringlich, feinkomischer Natur, der bei poetischer Fundierung und wirksamszenischer Einrichtung höheren Ansprüchen genügen kann.

Die „Titelheldin" gibt dem handlungsmäßigen Geschehen Antrieb und Abschluß unter Verleihung „göttlicher Weihen". Zwischen diesen Polen verläuft ein buntes, gaukelhaftes wie menschlich teilnehmendes Geschehen: „Die goldene Stunde" des Kuli Yang hinter goldenen Gittern bei der Gattin des Mandarinen Li, wohin ihm seine Ente entwichen ist — der lauschende Gaukler, der die Ente heimlich stiehlt — des Mandarinen harter Todesspruch, weil die ihm verkaufte Ente fehlt — die letzte Gnade: Opium. — Der Hirnvertausch durch die sich langweilenden Götter — der Mandarin (Kuli) und Li — die Todesängste des Kuli (Mandarin) — des Pseudomandarinen Eingriff in die göttlichen Hoheitsrechte — erstaunendes Erschrecken der Götter und Herstellung der alten Ordnung — das Erwachen — der tobende Mandarin vor unlösbaren Rätseln der Rauschnacht — Appell an die göttliche Weisheit — da fliegt die Ente auf, die der Gaukler aus Entdeckungsfurcht zu den göttlichen Füßen versteckt hatte: Gott will es! Die Nacht sei vergessen, und so ist gestern heute. Also in Schlagworten der Inhalt der Fabel, die in Chinas Pagodennaivität spielt.

Hans Gáls Musik, nicht umstürzlerisch radikal, auch nicht abgegriffen traditionell, auf dem Mittelboden gesunder Fortentwicklung stehend, reicht in ihrer Gesamthaltung nicht überall an den Vorwurf heran, trägt und dekoriert aber den szenischen Stoff in durchaus uneigennütziger Weise, ihm rhythmischen Schwung, geistvolle Interpretation und aparte exotische Farbreize verleihend. Dem Ziele am nächsten stehen die spritzigen persiflierend komischen Episoden, während die fließende, melodische Linie sich häufig in Anlehnungen verstrickt. Hier macht sich ein nicht übersehbares Minus bemerkbar. Die gutklingende, mehr aus der Charakteristik des Instruments denn aus unmittelbarem Impulse geborene Orchestrierung verfügt noch nicht über die letzten Notwendigkeiten an Konzentration und Oekonomie, bleibt aber immer in den Grenzen vornehmer Geschmackskultur. Stilistisch wagt Gál erfreulicherweise den Schritt zur linearen textdeklamatorischen Vereinfachung, wie er auch die thematischen Bindungen breiter anlegt, Vorzüge, die bei straffferer Handhabung der ganzen Arbeit größere Dichte und Leichtigkeit gegeben hätten. Unzweifelhaft enträt das Werk als Gesamtergebnis bei seinem Schaureichtum und seiner technischen Gediegenheit nicht bühnenmäßiger Wirkung, wie sein großer Erfolg bewies, ob aber Gáls schöpferische Befähigung für das wenig angebaute Gebiet der komischen Oper sich als bahnbrechend erweisen wird, läßt sich aus diesem Fall kaum ableiten.

Die Aufführung half infolge ihrer durchweg lobenswerten Vorbereitung und Durchführung zum guten Gelingen. Am Pult leitete Georg Széll das angeregt folgende Orchester mit impulsiver Hingabe und einfühlendem Verständnis, und der Intendant Dr. Becker führte selbst das bunte Spiel frisch im Tempo und sinnvoll in der Anordnung. Die Inszenierung (Theodor Schlonski) erreichte im 2. Bild eine höchst glückliche Stilisierung, während die Einrichtung des 1. und 3. Aktes in nicht unwesentlichen Momenten mit dem Textbuch sich kreuzte. Vorzügliches leistete August Richter als Kuli wie auch Karl Lara als Mandarin und Else Foerster als Mandarinsgattin; Erich Hanfstaengl als Bonze und Hans Fabers nicht ganz sattelfester, aber mimisch außerordentlich lebendiger Haushofmeister waren ebenfalls auf ihrem Posten. Die Aufnahme ließ an lebendiger Begrüßung nichts zu wünschen übrig und gestaltete sich für den Komponisten und seine eifrigen künstlerischen Helfen zu einem vollen Erfolg. E. S.

Maifestspiele zu Plauen i. V.

Diese Festspiele haben nun ihren Zweck, das Interesse der Theatergemeinde der werkfreudigen Hauptstadt des sächsischen Vogtlandes bis zum Ende der Spielzeit wachzuhalten, ein zweites Mal erfüllt und sollen fortan zur ständigen alljährlichen Einrichtung werden. (Wie es überhaupt die Fähigkeiten und den Fleiß des neuen Intendanten Dr. Viktor Eckert lobt, daß schon im vorigen Jahre weit über die Wintersaison hinaus gespielt werden konnte und das Theater heuer, trotz der Zeitnöte, überhaupt nur während vierwöchiger Ferien geschlossen bleibt.) Im Gegensatze zu den meisten sommerlichen Festspielaufführungen,

der modernen und modernistischen Kunst gewidmet, sind die Plauener Maifestspiele ihrem vorjährigen Prinzip, Standwerke der großen Klassiker in möglichst vollendeter Weise zu bieten, treu geblieben. Die Vollendung nach der wichtigsten Seite, der verinnerlichten Wiedergabe, gedacht. Daß vom neuen Intendanten auch die dekorative gegen früher zu heben versucht wurde, sei nebenbei angemerkt; besonders hat sich der neu eingeführte Rundhorizont für die Belichtung der Szene vortrefflich bewährt.

Vor allem aber stellte eine sorgfältige Auswahl der Interpreten nicht nur große Namen erster Bühnen heraus, sondern auch in fein erspürter Abstimmung einander gegenüber, und darüber hinaus war die Gefahr des Zufälligen, womit man sich so häufig bei den mit Gästen bestrittenen landläufigen Festspielen abfinden muß, durch offenbar sorgfältige Verständigungsproben so gut wie behoben. Bis zu sieben Gästen ersten Ranges brachte jede der drei Vorstellungen im Schauspiel. Im Othello, Minna von Barnhelm und Wallenstein — dreimal setzten Bruno Decarli und Else Heims in den Hauptrollen die Kunst ihrer starken Persönlichkeiten ein. Dazu Ferdinand Bonn als Jago, als Just; in den übrigen exponierten Rollen: Olga Fuchs (Dresden), Hedwig Pauly (Berlin), Ed. v. Winterstein, P. Paulsen (Dresden), H. Fischer (Hamburg), Ad. Müller (Dresden), Ewald Schindler und Lutz Altschul (Leipzig).

In der Oper beschränkte man sich auf eine geschlossene Darbietung des „Rings des Nibelungen". Leider mußten die drei großen Heldentenorpartien, da Otto Wolf aus München erkältet eingetroffen war, in letzter Stunde umbesetzt werden: der Siegmund Erich Wildhagens (Dresden) war dennoch wie aus einem Guß, wogegen man sich beim Siegfried Peter Jonssons (Charlottenburg) wesentlich an das schöne unverbrauchte Gesangsmaterial halten mußte. Friedrich Plaschke (Dresden), Ed. Habich u. W. Henke (Berlin) stellten als Wotan, Alberich und Mime ihre nachgerade klassischen Typen; Otto Helgers (Berlin) als Vertreter des Riesengeschlechtes, als Hunding und Hagen, Muster von beängstigender Lebensechtheit und fabelhafter Stimmgewalt; Melanie Kurt (Berlin) eine Brünnhilde von ergreifender Größe, Magd. Seebe (Dresden) die Sieglinde und Gutrune in rührender Eindringlichkeit; Frida Langendorff (Berlin) die Fricka mit überzeugender Würde und weiblicher Zungenbereitschaft. Das Spiel der Trilogie leitete Dr. Eckert mit wachsamem Auge; in die musikalische Führung teilten sich zwei Vollmusiker: Prof. Heinrich Laber (Gera) als Gast und der erste Hauskapellmeister Johannes Schanze. Der festlichen Höhe der Aufführungen entsprach der äußere Erfolg. Dr. M. U.

Drittes Sondershäuser Musikfest.

In verständnisvoller Pietät für die Kulturstätten der ehemals fürstlichen Residenzen, die sie zu erhalten und zu mehren stets bestrebt ist, hatte auch diesmal die thüringische Regierung ihre Unterstützung nicht versagt und so konnte Sondershausen das dritte Musikfest begehen, das nicht nur in allen Teilen als wohlgelungen bezeichnet werden darf, sondern auch sicherlich die unbedingte Notwendigkeit der Erhaltung des staatlichen Loh-Orchesters von neuem dargetan hat. Der ausgezeichnete Klangkörper dieses Orchesters, das in Prof. Corbach einen Dirigenten von außerordentlichen Qualitäten besitzt, einen Führer von zielbewußtem Wollen und gesundem Musikerblut, der aber auch in der zu Anfang des Kammermusikabends gespielten d moll-Sonate von Brahms mit dem ersten Klavierlehrer des Konservatoriums Gallitschke als Geiger Hervorragendes leistete, konnte von neuem davon überzeugen, daß die Tradition der altberühmten Loh-Konzerte kein leeres Schlagwort ist. Thuilles interessantes und schönes Sextett für Blasinstrumente und Klavier gab den ersten Bläsern Gelegenheit, ihre Kunst an einer lohnenden Aufgabe zu zeigen, wobei sie von Prof. Grabofsky am Klavier auf das feinsinnigste unterstützt wurden und Hilde Ellger aus Berlin sang mit ihren großen und schönen Stimmmitteln technisch einwandsfrei und künstlerisch gestaltend je 5 Lieder von Brahms und Wolf. Regers Orchesterserenade Op. 95 leitete die Orchesterkonzerte ein. Prof. Corbach hatte das Werk aufs feinste einstudiert und brachte es zu eindrucksvollstem Erklingen. Desgleichen fand die A dur-Symphonie von Rich. Wetz eine sehr beifällige Aufnahme dank der ausgezeichneten Vorbereitung durch den Dirigenten. Deutsch und tief in der Empfindung fesselt diese durch die ungesuchte, gediegene Konzeption. Schlicht und wahr in ihrem Grundcharakter steigern sich die einzelnen Sätze zuweilen zu imposanten Höhepunkten, dem Ganzen einen Zug der Größe gebend. Der noch anwesende Komponist sprang im zweiten Konzert als rettender Engel ein — Prof. Corbach war plötzlich erkrankt —, indem er Bruckners romantische vierte Symphonie zu schönem Erfolge führte und auch gemeinsam mit dem ebenfalls geschickt eingreifenden Konzertmeister Nowack die andern Orchesterwerke dirigierte. Letzterer leitete mit sicherem Instinkt die Haydn-Variationen von Brahms und dessen zweites Klavierkonzert, das in Prof. Waldemar Lutschg einen ausgezeichneten Interpreten fand. Musikalischer Scharfsinn, Tiefe der Empfindung und geistige Ueberlegenheit sind neben einer selbstverständlichen Technik die Hauptmerkmale seines Spiels. Das dritte Orchesterkonzert wurde mit der Barbierouvertüre von Cornelius eröffnet und von Nowack temperamentvoll geleitet. — Dann kam Julius Weismann mit zwei frischen Liedern und seinem d moll-Violinkonzert zu Worte, das Hartmann mit dem ganzen Aufgebot seiner großen Kunst spielte, mit hinreißendem Temperament und warmer Tongebung, so daß die Beifallsstürme nicht enden wollten. August Reuß steuerte ein entzückendes Werk im alten Stil bei, und zwar für Sopran, Soloklarinette und Streichorchester; hierfür war Elisabeth Reichel eine außerordentliche Vertreterin für die Sopranpartie nicht nur durch ihre wohlklingende, tragfähige Stimme, sondern auch durch ihren reifen, Intelligenz verratenden Vortrag. Den Schluß bildete eine Suite von Joseph Haas, die durch reiche melodische Erfindungsgabe gefangen nahm, und durch die kontrapunktische Kunst interessierte, wie sie sich als aus Regers Schule kommend, dokumentierte. Auch hier war Elisabeth Reichel eine hingebende, tief in den Stoff eindringende Vertreterin für den gesanglichen Teil, während Rich. Wetz die Führung übernommen hatte. Möge diesem schönen Musikfest das vierte im nächsten Jahre folgen bei vollständiger Gesundung seines Dirigenten Prof. Corbach, dem die Vorbereitung und das volle Gelingen des Ganzen zu danken sind. L. W.

Donaueschinger Erstaufführungen.

„Sage mir, was Du im stillen treibst und ich will Dir sagen, was Deine Sache wert ist." Es ist ein Zeichen wirklicher Kulturarbeit, daß man sich in Donaueschingen nicht mit den sommerlichen, weithin beachteten Aufführungen begnügt und von ihren Erfolgen zehrt, sondern daß man auch außerdem (und neben den Konzerten, die der rastlos vorwärtsstrebende Heinrich Burkard im Verein mit der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltet) das Ziel der Förderung zeitgenössischer Kammermusik nicht aus dem Auge läßt. Zwei weiteren Kreisen noch unbekannte Männer leiteten die beiden Sonderkonzerte am Himmelfahrtstag ein: der Nürnberger Ludwig **Weber** und der Frankfurter Johann Friedrich **Hoff**. Wenn Weber das hält, was er in diesem II. Streichquartett verspricht, so darf man viel von ihm erwarten. In diesem Volksschullehrer und Komponist dazu scheint etwas von dem guten Geist des alten Nürnberg zu stecken. Wie eine Vision stieg aus dem versonnenen Melos der Streicher, aus den gedämpften, mildleuchtenden Farben einer oft überraschend schönen und eigenartigen Harmonik wie im Dämmerlicht die liebe herrliche Stadt an der Pegnitz mit ihren wundersamen Kirchen und Plätzen und Gassen auf. Mir schien das alles (bis auf die musikalisch nicht allzu belangreiche Presto-Einleitung) von Herzen gesungen zu sein. Weber spinnt und spinnt sein schönes Traumbild fort, berauscht sich an dem Einfall, kann sich gar nicht von ihm losreißen und — man folgt ihm gern. Aber hier kann eine Gefahr für ihn liegen, daß er über dem Einfall die Form, über der Vision das reale Kunstschaffen vergißt. Joh. Friedr. Hoff zeigte sich in seiner Breugnon-Suite (nach Romain Rollands Roman) für Streichtrio als formgewandter (wenn auch technisch noch nicht überlegen gestaltender) Novellist. Meister Breugnons Erlebnisse sind bei aller Knappheit eminent anschaulich und mit geschickter Verwendung der beschränkten Mittel des Streichtrios geschildert, dabei scheint mir das Beschauliche, Heitere, Skurrile weit glücklicher getroffen als das Leidenschaftliche, das mehr anempfunden als aus starkem Temperament kommend wirkt. Von Hindemith gab es eine neue Bratschensonate Op. 25 IV und eine Cellosolosonate. Während mir diese — von Maurits Frank glänzend gespielt — mehr aus dem Handgelenk als aus innerer Teilnahme geschrieben scheint, sprudelt jene wieder aus den Urquellen einer großen Musikantenseele. Am schärfsten hervorspringend: die ungehemmte Vitalität des rhythmischen Lebens, das oft eigenwillig wie eine Urkraft dahinbraust, alle anderen Kräfte absorbiert, bis es dem aufquellenden, aufsteigenden melodischen Fluß sich wieder unterordnet. Das Werk wurde aus erster und bester Hand von Paul Hindemith (Bratsche) und Emma Lübekke-Job (Klavier) geboten. Man hörte außerdem noch Habas schon anderwärts bekannt gewordenes I. Vierteltonstreichquartett und Regers fis moll-Quartett, beide, wie die Werke von Hoff und Weber, vom Amar-Quartett unübertrefflich gespielt. Besonders die Wiedergabe des Reger-Quartetts war eine überwältigende Leistung, die in ihrer Vollkommenheit, ihrer klanglichen Fülle, ihrer Erfassung des Regerschen Geistes kaum überboten werden kann.

*

In einem weiteren Kammerkonzert am 17. Juni kam **Hindemiths** „Marienleben" Op. 27 für Sopran und Klavier nach der Dichtung Rainer Maria Rilkes zur Uraufführung. Hindemith hat in diesem neuen Zyklus alles rein Illustrative (gegenüber der „Jungen Magd" z. B.) zurückgedrängt, die Untermalung geschieht in stilisierter, andeutender Form, ganz frei von realistischer Nachahmungstendenz. Das Schwergewicht des musikalischen Geschehens liegt fast durchweg in der Singstimme, die Klavierstimme ist meist allgemeiner Stimmungsuntergrund, setzt einige Lichter hie und da auf oder gibt (wie im zweiten Gesang) die festen architektonischen Umrisse einer Passacaglia oder bildet die zarte Umrahmung wie in der „Stillung Mariä mit den Auferstandenen". Für die Entwicklung Hindemiths scheint mir hier die starke stilistische Einheit der fünfzehn Gesänge, die großzügige, oft herbe und kantige Form seiner Linien und das völlige Freisein seiner Musik von literarischen Einschlägen besonders bemerkenswert. Immer wieder berührt mich das ursprüngliche Musizieren, das Sich-

Ausleben (ja Austoben) in Musik, die unglaubliche Vitalität, die motorische Kraft dieser Musik ganz unmittelbar. Diesen Eindruck vermögen auch Stellen, wo mir der musikalische Strom zu geräuschvoll an zarteren Episoden vorbeirauscht, wo die feineren Gewebe der lyrischen Form (die die Instrumentalmusik im Zusammengehen mit der Singstimme nicht übersehen darf) durch zu starke äußere Mittel zerstört scheinen, nicht wesentlich zu beeinträchtigen; denn Gesänge wie der erste, der fünfte u. a. können nur von einer wirklich großen Begabung geschaffen sein. Die Wiedergabe des „Marienlebens" durch Frau Lauer-Kottlar und Frau Lübbeke-Job war mustergültig. H. H.

Theoretische Schriften.

Grau, Freund — doch nein, wir wollen ja eben betonen, daß in der Musik auch die Bäume der Theorie grünen und den holden Garten schmücken helfen. Oder ohne Bild gesprochen: die Betrachtung der Grundlagen, auf denen sich das Tonkünstlerische aufbaut, hat Sinn und Notwendigkeit in einem entschieden höhern Grade als sonst auf irgend einem andern Kunstgebiete. Wie maßgebend die theoretischen Anschauungen auf die ganze Entwicklung von Musik einwirken können, das ersehen wir gleich aus dem ersten Werke, mit dem wir den Leser bekannt machen wollen. Es stammt allerdings von einer Seite, die sonst kaum hier unsere Aufmerksamkeit erregt, nämlich von einem geschichtschreibenden Politiker allereinseitigster Richtung, dem „Soziologen" Max Weber. Glücklicherweise bezieht sich aber in dem gelehrten Titel: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (Dreimasken-Verlag, München, 1921) nur das Rationale auf den eigentlichen Inhalt; das „Soziologische" ist diesmal Beiwerk geblieben, und es war gut so. Denn soziale Schichtungen haben wahrhaftig mit den behandelten Problemen nichts zu tun. Die Frage ist einfach: welche Wege hat der menschliche Geist eingeschlagen, um in die unendliche Fülle der Tonmöglichkeiten Ordnung hineinzubringen? Ratio heißt Rechnung; rationalisieren: errechnen, rational also rechnerisch. Ohne Ziffer und Zahl geht es nun einmal nicht, wenn wir Abstände von Ton zu Ton messen wollen. Wie verschieden man aber Maße und Verhältnisse behandeln kann, das lehrt die außergewöhnlich kenntnisreiche Schrift des gelehrten Mannes, der auch die Musik in sein Denken einbezogen hat. Die Schwierigkeiten liegen eben in der Sache selber, sofern eine mathematisch einwandfreie Lösung unmöglich ist; man wird sich immer wieder an den Rat des Aristoxenos klammern, der das Ohr zum obersten Richter setzt. Bei der Verschiedenheit reinsachlicher Ausgleichslösungen ist es nun kein Wunder, daß die Völker der Erde vollends die Unterschiede ihrer Anlagen zu freiester Geltung gebracht haben. Erstaunlich ist der Umkreis dessen, was Weber zum Vergleich heranzieht. „Grundlagen," die der Titel andeutet, gewinnt er allerdings keine, sondern das Buch enthält eine Ausstellung endloser Einzelheiten, aus denen sich Gesetzmäßigkeit kaum gewinnen läßt. Anregungen gibt es in Hülle und Fülle. Aber auch eine gewisse Unruhe und Ueberbeweglichkeit. Dem Gedanken, der in die verwirrenden Vergleiche aller Völker klar hineinleuchtet, dem einfachen Gedanken der Rassenunterschiede (soeben ist Gobineaus Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen in vierter Auflage bei Frommann neu erschienen!), diesem Lichte ist Max Weber sorgsam ausgewichen. Seine Beobachtungen und Untersuchungen kann der Leser ordnen, wenn er die Messung fester Tonabstände als Errungenschaft der edlen, vor allem der indogermanischen Rassen verfolgt und die beliebten Ausblicke auf die Musik der Völker, die eben Freude an unbestimmten oder schwer bestimmbaren Tonschritten haben, nicht mitmacht. Der Herausgeber, Theodor Kroyer, früher in München, jetzt in Heidelberg, hat Max Webers Aufzeichnungen der Nachwelt gerettet; für seine Mühen wird ihm verständnisvollen Dank wissen, wer einmal eine Webersche Handschrift gelesen hat oder vielmehr nicht lesen konnte. Anscheinend hat ihn jedoch die Entzifferung so erschöpft, daß für die Angabe der Uebersicht und für ein Namenverzeichnis, was beides dringend nötig wäre, offenbar keine Lust oder Zeit blieb. Wir verlassen die Theorie des Denkens und wenden uns zur Theorie des Lebens. Immer wieder werden die Versuche erneuert, welche die Ergebnisse der Vergangenheit zusammenfassen und der Gegenwart vorlegen. Für Klassen-, Einzel- und Selbstunterricht bestimmt Dr. Hermann Bäuerle eine Kleine Musikalische Grammatik, welche die Elemente der Musiktheorie: Notenschrift, Kunde von Melodie, Harmonie und Rhythmus gemeinverständlich darstellt (58 S. Oktav; Th. Cieplik, Beuthen in Oberschl., 1919). Von Sigfrid Karg-Elerts zweibändigem Werke Grundlagen der Musiktheorie ist uns zugegangen die Einführung in den zweiten Teil, der die gerühmte neue Harmonielehre enthält (Speka-Musikalienverlag, Leipzig). Karg-Elert, auch als Tonsetzer modern gerichtet, sucht die Theorie der Neuzeit anzupassen. Aus eigener Erfahrung, die sich über einen größeren Zeitraum erstreckt, können wir als praktisches Buch dem Musikbeflissenen das Aufgabenbuch für die Harmonielehre empfehlen, das Karl Pieper (Leiter des Krefelder Konservatoriums), Musikschulen und Seminaren widmet (C. F. Kahnt, Leipzig). Die neue Ausgabe in Einem Bande, mit kleinen Verbesserungen, bietet den Stoff wieder in einer ungemein klaren Anordnung, welche immer das praktische Bedürfnis berücksichtigt. Auf dieses ist der ganze Inhalt gerichtet, und es gibt kaum ein zweites Werk, das den Schüler so planvoll mit dem musikalischen Rüstzeug versieht wie dieses. Hier wird z. B. in der Modulation ohne theoretischen Streit endlich einmal der Anfang dazu gemacht, Typen und Möglichkeiten jeder Wendung nebeneinanderzureihen, so daß man festen Boden unter sich bekommt. Auf dem Gebiete des Kontrapunkts wird sich das neue Lehrbuch des Königsberger Universitätsmusikdirektors Otto Fiebach (es erschien bei Ries & Erler in Berlin) neben Felix Dräseke oder Stefan Krehl ohne Zweifel mit Ehren behaupten können. Wir möchten praktische Erfolge abwarten, um ausführlicher darauf zurückzukommen. Auf dem Gebiete der Rhythmik, das z. B. Carpe und Hugo Riemann bebauten, ist eine neue Erscheinung zu verzeichnen, die um so willkommener ist, als ja die Ausbeute hier seltsamerweise an Zahl weit hinter den Harmonie- oder Kontrapunktlehren zurücksteht. Der Finne Ilmari Krohn gab bei Fazer in Helsingfors (deutsche Auslieferung durch Breitkopf) ein Heft Rhythmische Fingerübungen heraus, das wir für außerordentlich wertvoll halten und deshalb dem Studium dringend anbefehlen. Es bereitet zugleich vor auf des Verfassers großes dreibändiges Werk über den Rhythmus, dessen Verbreitung freilich erst durch eine Uebersetzung aus dem Finnischen ermöglicht würde. Die Ansichten, die ich in der Göschenschen Musikästhetik entwickelt habe (vierte, ganz umgearbeitete Auflage, 1922), decken sich nicht mit denen Krohns, was aber einen freundlichen und sachlichen Gedankenaustausch im Briefwechsel mit dem Helsingforser Dozenten nicht gehindert hat. Vielleicht übersetzt Komorzynski, den Teßmer in seinem Bruckner-Buche als Mitarbeiter der Finnischen Musikrevue nennt, Krohns Rhythmik ins Deutsche. Ihr Verfasser hat sich nicht bloß durch die Sammlung finnischer Volkslieder, sondern auch als Liederkomponist hervorgetan. Gehen wir nun zum Gesang über, so möchten wir uns mit einem Buche des 1838 geborenen Wilhelm Freudenberg befassen, der aus langer Erfahrung heraus für die Pflege des Gesanges eine Lanze bricht. Der Titel: Was ist Wahrheit? (Verlag Gustav Bosse, Regensburg, 1919; 203 Seiten) weist auf allgemeinere Ausführungen hin, die denn auch, mitsamt humoristisch-witzigen Einlagen, vorhanden sind. Doch wollen wir aufs Feld geschichtsphilosophischer Gedanken, die ewig umstritten sind und auch hier zum Widerspruche herausfordern, dem geistvollen Verfasser nicht folgen, dagegen dem Leser alles ans Herz legen, was über die Pflege des Gesangs gesagt wird. Freudenberg empfiehlt zur Klärung von Fragen, zur Stärkung des Musiksinns eine planvolle Beschäftigung mit Gesangmusik, insbesondere mit dem Chorstil der alten Meister: eine Art musikalischen Naturheilverfahrens, um wieder gesund denken zu lernen, wenn man vom „Fortschritt" genug hat. Man fühlt und merkt, wie hier nicht etwa eine ängstliche Spießerei redet, sondern eine geleistete Lebensarbeit der Leistungen der Vergangenheit inne wird und an ihnen aufzeigt, wieviel Kraft und Mühe, wieviel Sachlichkeit und Meisterschaft drin steckt. Er fragt mit Recht, ob wir die Errungenschaften gespielter Musik nicht auch einmal an gesungener messen könnten. Im übrigen bleibt die Selbständigkeit der durch die Wiener Meister geschaffenen Spielmusik unangetastet. Was das Klavier betrifft, so machen wir darauf aufmerksam, daß von Elisabeth Caland Die Deppesche Lehre des Klavierspiels mit dem Nachtrag der Technischen Ratschläge für Klavierspieler, 1921, in fünfter Auflage bei Heinrichshofen in Magdeburg erschienen ist. Von unserem Urteil, das gerade vor zwanzig Jahren die neue Erscheinung begeistert pries, haben wir nicht das Mindeste zurückzunehmen oder abzuschwächen. Deppe hat sich als technischen Denker von nachhaltig anregender Kraft bewährt. Zum Schlusse aber freuen wir uns, von dem Münsterer Gelehrten Fritz Volbach, der anläßlich seines 60. Geburtstages verdientermaßen gefeiert wurde, ein kleines, aber in jeder Beziehung befriedigend herrliches Büchlein vorlegen zu können: Das moderne Orchester, Band I: Die Instrumente des Orchesters, ihr Wesen und ihre Entwicklung (Band 714 der Sammlung: Aus Natur und Geisteswelt; B. G. Teubner, Leipzig, 1921). Hier ist selbständige Forschung, nicht etwa nur Erkundung des Wissenswerten am Werke. Alle Arten von Tonwerkzeugen, die mit dem Orchester irgendwie in Beziehung stehen, werden hier beschrieben, das heißt bis in urgeschichtliche Vorzeit hinauf verfolgt und von ihrem gesamten Stammbaum abgeleitet. Ein weitverzweigtes Wissen, eine unerschöpflich reiche Erfahrung spenden den Stoff der gedrängten, gehaltvollen Darstellung. Unter anderm geht Volbach auf das Problem ein, wer bei Saiten den Bogen erfunden habe. Dies gehört nämlich, wegen der Tragweite des Gedankens, zum Allerwichtigsten. Wir sind überzeugt, daß der reibende Ton im Norden an Stelle des zupfenden trat, weil das nordische Holz den nötigen Widerhall schuf und nordische Gemütstiefe in dieser weltgeschichtlichen Erfindung steckt. In gleicher Richtung scheint sich Volbach zu bewegen; dieser überlegene Kenner, der bei jeder Gelegenheit mit der Fabel aufräumt, als haben Phöniker etwas „erfunden", braucht nur noch das einschlägige Schrifttum über die Rassenkunde anzusehen, um die Triebkräfte geschichtlicher Entwicklungen übersichtlich einzuordnen und jedem Volk das Seine zu geben. Er zeigt überall das Bedürfnis, klardenkend zusammenzufassen, so, wenn er die hauptsächlichen Klangfarben des Orchesters übersichtlich gruppiert. Gerade in bezug auf die Theorie der Klangfarbe tritt der Gelehrte zugleich mit einer von Helmholtz abweichenden Ansicht hervor, die er auf gründlichste Beobachtungen und Versuche aufbaut; nebenbei gesagt: er gibt dem

Büchlein dadurch einen Gehalt, den man als unerwartete, hochwillkommene Zugabe werten muß. Klangfarbe ist nach Volbach in erster Linie durch die Art der Entstehung des Tones, ob sanfte, ob geladene, bestimmt. Die Zahl der Obertöne, auch Gestalt und Stoff des Werkzeugs, treten dagegen weit zurück. Also die Form der Tonwellen, nicht ihre Zahl, entschiede den Eindruck der Farbigkeit. Die Nachweise möge der Leser selber prüfen. Er findet zugleich zu angenehmster Ueberraschung eine stattliche Reihe von Abbildungen aus den Werken der bildenden Kunst; denn Volbach ist gerade auch auf diesem Gebiete ein Kenner, wie es wenige gibt. Damit aber nicht die Meinung aufkomme, als bärge das Büchlein nur Gelehrsamkeit, so machen wir schließlich noch darauf aufmerksam, daß es den Spieler außer allen praktischen Winken auch in der Frage des musikalischen Schrifttums berät. So muß jeder, der sich am Orchester freut, mit dem Spieler auch der betrachtende Liebhaber, zum Verständnisse der einzelnen Tongruppen und Tonwerkzeuge gelangen.

Dr. Grunsky (Stuttgart).



Hagen (Westfalen). Je ein symphonisches, ein Chorkonzert und zwei Solistenabende bildeten das bisherige Programm der Konzertgesellschaft. Das städtische Orchester wartete seinerseits mit fünf Symphonieabenden auf. Recht verheißungsvoll erklangen gleich im ersten Konzert Beethovens vierte und Bruckners siebte Symphonie und die hieran geknüpften Hoffnungen sehen wir jetzt, mitten im Konzertwinter, schönstens erfüllt. Das verdankt man dem städtischen Musikdirektor Hans Weisbach, dessen musikalische Fähigkeiten ungewöhnlich groß sind und er ein feuriger, sein Orchester aufs höchste belebender Dirigent ist. Im Verlauf der Veranstaltungen war die deutsch-musikliterarische Note besonders betont. Obenan Beethoven mit zwei weiteren Symphonien (dritte und siebte), dann Bach mit der h moll-Ouvertüre und dem g moll-Konzert, das Professor Havemann stilkundig und großzügig geigte. Papa Haydns war mit der G dur-Symphonie gedacht, die ebenso, wie das durch die jugendliche Pianistin Ria Schmitz-Gohr gespielte A dur-Konzert von Mozart, einfach entzückte. Dann überströmte uns der Melodienfluß von Schuberts „Unvollendeter". — Von den Werken lebender Tonsetzer wurden Ungers „Jahreszeiten" freundlich aufgenommen, Braunfels' „Phantastische Erscheinungen" erkannte man als schönes, vollreifes Werk und als eigentlich Neues gebärdeten sich Pfitzners Palestrina-Vorspiele, deren drittes die Morgenröte deutschen musikalischen Schaffens ahnen läßt. — Chorkonzerte. Als Bußtagskonzert Schuberts As dur-Messe. Der städtische Gesangverein (Weisbach) tat sich hierin rühmlichst hervor. Die eigentümliche Färbung Schubertscher Harmonien und ihrer Wendungen malte der Chor treffend; belebend gestaltete er den dramatischen Teil seiner dankbaren Aufgabe. Die Solisten, die Damen Fehrmann (Sopran), Maria Kunz (Alt), Dr. Max Nicolaus (Tenor), Kurt Finkgarden (Baß), waren befriedigende Vertreter ihrer Rollen, mit Ausnahme der Sopranistin, die leider enttäuschte. In dieser Hinsicht war Kirchenmusikdirektor H. Knoch in Händels Jephta glücklicher, dessen Solisten die Damen Schröder-Suhrmann, Ida Kuhl-Dahlmann, die Herren Tödten und Everts in glänzenden Leistungen einander überboten. Ueber Knochs Pauluskirchenchor läßt sich nur das Günstigste berichten. Neben diesen herrlichen Schöpfungen deutscher Tonkunst interessierte ein „Russischer Abend" mit der „Pathétique" Tschaikowskys als Standardwerk, dem etwas zu seichten g moll-Konzert Rachmaninoffs, mit dem der Pianist Ciarniawsky übrigens einen großen Publikumserfolg hatte, und der extatischen Sprache des Neutöners Scriabine. Deutschem Geschmack vermag auch Sibelius' Violinkonzert nicht restlos zusagen; die bedeutende Kunst des Geigers Hermann Grevesmühl vermochte über seine harmonische Dürftigkeit nicht hinwegzutäuschen. — (Solisten- und Kammerkonzerte.) Aus ihnen ragt der Klavierabend Walter Giesekings hervor. Dann folgt der Sänger Julius von Raatz-Brockmann, weil er die „Dichterliebe" so schön sang. Weisbach spielte in einer Kammermusik mit dem sehr begabten Konzertmeister Glaser Regers c moll-Sonate, mit dem Flötisten Lämmerhirt die hübsche Sonatine von Philipp Jarnach und unter Mitwirkung des Hornisten Herbert das Horntrio von Brahms. Weitere Klavierabende gaben Albert Menn und Wilma Souvageol. Zum Trio vereinigten sich Elly und Paul Barth mit Ottomar Borwitzky, zum Sonatenspiel Jan Werner und Anton Schoenmaker. Hier sei auch einer theoretischen Einführung in die moderne Musik durch den bekannten einheimischen Musikschriftsteller Martin Friedland gedacht, die sich der klavieristischen Unterstützung Käthe Friedlands und Musikdirektor Weisbachs erfreute.

Heinz Schüngeler.

*

Nürnberg. (Konzert.) Die Befürchtungen für ein allmähliches Versiegen der Konzertflut, die durch die sich immer mehr steigernde Geldentwertung hervorgerufen wurden, haben sich auch hier bisher in keiner Weise erfüllt. Im Gegenteil, es ist sogar in mancherlei Hinsicht ein Aufschwung zu verzeichnen. Ist es auch beklagenswert, daß die Entwicklung manches jungen Talentes durch die Unmöglichkeit, die Mittel für ein öffentliches Auftreten zu beschaffen, unterbunden wird, so muß man anderseits wieder mit Genugtuung feststellen, daß wirklich minderwertige Leistungen so gut wie gar nicht mehr auf dem Konzertpodium anzutreffen waren, daß wir dagegen im ersten Teil des Konzertwinters schon so manchen willkommenen auswärtigen Gast mit klangvollem Namen begrüßen konnten. Aber auch sonst ist manches besser geworden. So ist vor allem durch die Vereinigung des philharmonischen mit dem Theaterorchester ein Klangkörper entstanden, der sich bereits ganz trefflich bewährt hat. Die wesentlich eingeschränkten Zykluskonzerte werden von Kapellmeister Scharrer mit der an ihm oft gerühmten Sicherheit und Begeisterungsfähigkeit geleitet; doch ist in der Aufstellung der Programme häufig Stilgefühl zu vermissen. Auch boten diese Konzerte dem, der sich nach Befreiung von Althergebrachtem und allzuoft Gehörtem sehnt, bisher wenig Anregung. Dagegen bilden die allerdings wirtschaftlich besser fundierten Konzerte des philharmonischen Vereins immer ein Ereignis. In einem dieser Konzerte brachte Scharrer die zweite Mahler-Symphonie, deren geistiger Gehalt und deren klangliche Schönheiten beim hiesigen Publikum verständnisvollen Widerhall fanden, zu gewaltiger Wirkung. In dem dritten dieser Konzerte konnten wir in Richard Strauß einen seit vielen Jahren Nürnberg ferngebliebenen Gast begrüßen. Von ihm am Flügel begleitet, sang Heinrich Rehkemper, dessen in Wohllaut schwelgende hochkultivierte Baritonstimme höchste Bewunderung erweckte, eine große Anzahl seiner Lieder. Von unsern beiden großen Chorvereinigungen, dem Lehrergesangverein und dem klassischen Chorgesangverein, ist der erstere, unter Scharrers Leitung stehende, an erster Stelle zu nennen. Eine bedeutsame Aufführung von Haydns „Schöpfung" überzeugte wieder von der künstlerischen Leistungsfähigkeit dieser straff disziplinierten Sängerschar. Die trotz mancher fortschrittlicher Regungen hier und da immer noch zu beobachtende Rückständigkeit im Nürnberger Musikleben zeigt sich auch darin, daß an der Spitze des klassischen Chorgesangvereins, dessen wertvolles Stimmenmaterial durchaus anerkannt werden muß, immer noch ein Dirigent steht (Dorner), der zwar besten Willen und hohes Streben besitzt, dem jedoch die Großzügigkeit der Auffassung und der zwingende Einfluß fehlt, um die Erhabenheit und Größe solcher Werke, wie des „Deutschen Requiems" von Brahms dem Hörer überzeugend vor Augen zu führen. Diese Dirigentenmisere findet man auch noch in vielen der kleineren Chorvereine. Es ist dasselbe Bild wie im Unterrichtswesen. Ueberall macht sich der Dilettantismus breit und zwingt die Fachmusiker zu immer engerem Zusammenschluß und schärfsten Abwehrmaßnahmen. — Eine rühmliche Ausnahme bilden jedoch der neue Chorverein (Hardörfer) und der von Otto Döbereiner geleitete Madrigalchor, der in einem in der Katharinenkirche veranstalteten Konzert seine verständnisvolle Einführung in die Chorwerke alter Meister bewies. Das hierzu verwendete Kammerorchester bedarf allerdings noch sehr des Ausbaus und der Schulung im Zusammenspiel. Daß in Nürnberg doch eine recht ansehnliche, für alles Schöne empfängliche Musikgemeinde vorhanden ist, beweist der rege Besuch namhafter Gäste. Vorzüglich die zahlreichen Liederabende bedeutender Sänger und Sängerinnen regten zu hochinteressanten Vergleichen an (Knote, Jadlowker, Schlusnus, Frau Ivogün und Erb, Gretel Stückgold, Merrem-Nikisch). Unter den Pianisten gewinnt der junge Walter Rehberg hier immer mehr an Boden. Sein Vortrag des Beethovenschen Es dur-Konzertes am ersten Abend des Philharmonischen Vereins zeigt ihn bereits auf einer ganz erstaunlichen Höhe technischer Reife und geistiger Auffassung. An diesem Abend vermittelte uns Scharrer mit seinem Orchester die Bekanntschaft mit Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven. Es soll an dieser Stelle auch noch des ausgezeichneten, bisher hier unbekannten Pianisten Willy Hülser gedacht werden, der besonders in Schumanns „Carneval" seine glänzenden pianistischen Gaben beweisen konnte. Von Aufführungen auswärtiger Kammermusikvereine sind besonders erwähnenswert die des Busch- und Klingler-Quartetts und des Berliner Georg Schumann-Trios. Diese Kammermusikabende gehören stets zu dem Auserlesensten und Erhabensten, was in Nürnberg geboten wird. Auch unser junges Nürnberger Quartett (Horváth, Kühne, Kasper, Daucher), deren Spiel immer wieder von sorgsamster Ausfeilung und verständnisvoller Geistesarbeit zeugt, hat sich bereits hier unentbehrlich gemacht. — Unter den hiesigen Kirchenmusikern verdient besondere Beachtung der Organist der St. Lorenzkirche, Walter Körner, der mit seinem großzügigen Orgelspiel (Abendmusik in der Lorenzkirche) tiefgehende Eindrücke hinterläßt und demnächst auch mit einer Reihe von historischen Orgelkonzerten beginnen wird.

Erich Rhode.

*

Rom. Die römische Musiksaison ist seither ohne große Aufregungen und Ueberraschungen verlaufen. Im Augusteo fanden wie gewöhnlich die Gastspiele der Dirigenten statt, von denen ein jeder nach Möglichkeit vermeidet, durch Novitäten den äußeren Erfolg seines Auftretens zu gefährden. Der ständige Dirigent Bernardino Molinari eröffnete die Reihe mit einer viermaligen glänzenden Aufführung des Requiems von Verdi. Dann kamen der Opernkapellmeister Vittorio Gui, von Deutschen Oskar Fried und Hermann Scherchen, der mit einem stilvollen Programm einen warmen Erfolg errang, Leopold Stokowski aus Amerika, Jean Sibelius mit einer Folge erprobter eigener Werke. Das Busch-Quartett wurde wieder mit Begeisterung begrüßt, während das Pariser Capet-Quartett vor einem kleinen Kreise von Kennern Beethovens sämtliche Streichquartette in hoher artistischer Vollendung spielte. Franz von Vecsey ist der erklärte

Liebling Italiens. Ein junger deutscher Geiger, der Dresdener Konzertmeister Max Strub, erregte namentlich als Bach-Spieler Aufsehen. Die Aufführung des einaktigen Mimodramas „La Bajadera dalla Maschera gialla“ (Die Bajadere der gelben Maske) von Francesco Santoliquido in dem originellen modernen „Teatro degli Indipendenti“ bietet Gelegenheit, auf den Komponisten des erfolgreichen Werkes hinzuweisen. Santoliquido gehört zu den begabtesten in der Reihe der jungen Tondichtergeneration Italiens. Er ist 1883 in S. Giorgio a Cremano (Neapel) geboren und studierte an der Akademie Santa Cecilia in Rom. Eine poetische, sensible Natur, Dichter und Musiker, Träumer und Schwärmer, ist seine Musik ganz ohne Berechnung Ausdruck seiner Persönlichkeit. Die ersten Werke „Der Tod des Tintagiles“, „Die letzte Vision Cassandras“, die einaktige Oper „Die Sage von Helga“ (aufgeführt in Mailand und Neapel) zeigen ihn auf dem Wege zu einer eigenen Sprache. Das große Ereignis war für Santoliquido der erste Aufenthalt in Nordafrika. Dort empfing seine Musik ihren Charakter, die süße traumhafte Melodik und die leuchtenden tiefen Farben. Jahr für Jahr kehrte er dorthin zurück, lebte in Hammameth in Tunis oder in Oasen, hingegeben an den Zauber des arabischen Lebens, das er dichterisch in einem reizvollen Buch „Die feurigen Gärten“ („I giardini del fuoco“) beschrieben hat und das in seinen zahlreichen Kompositionen Klang geworden ist. Ein solches Erlebnis der Natur, und zwar einer Natur, die ständig in verhaltener Leidenschaft zittert und glüht, in der alles elementar und gewaltig ist, hinterläßt in der Seele eines echten Künstlers unvergängliche Eindrücke. Santoliquido legt in seinen Werken Zeugnis ab für die Ursprünglichkeit seiner Begabung und den Reichtum seines Empfindens. An bisher erschienenen Orchesterwerken entstanden in Afrika „Crepuscolo sul Mare“ (Dämmerung auf dem Meere“ — oft aufgeführt), „Il profumo delle oasi saharane“, Symphonie Nr. 1 in F dur, „Acquarelli“ (symphonische Suite). Eine arabische Oper „Ferhuda“ wird demnächst in Mailand ihre italienische Erstaufführung erleben. Das Mimodrama „Die Tänzerin der gelben Maske“ hatte bei der römischen Aufführung unlängst großen Erfolg. Santoliquido ist ein Meister der Stimmung, ein feinsinniger Lyriker, dem aber auch alle dramatischen Akzente zur Verfügung stehen. Seine Musik hat bei allen impressionistischen Neigungen Substanz, ist immer interessant und fesselnd. Aber ich glaube, man muß die Sonne lieben, muß das leidenschaftliche Blau des südlichen Himmels als Lebensbedingung empfinden, um die tiefe schmerzliche Sehnsucht fühlen zu können, die alle seine Werke belebt und beseelt und die diese Musik als spontane Aeußerung eines eigenartigen Menschen und Künstlers erscheinen läßt. W. D.

Kurze Musikberichte

Hamburg. Ohne das Verwirrende einer zusammenfassenden Bezeichnung gab es im ausgehenden Musikwinter so etwas wie einen hamburgischen Wettbewerb für Erst- und Uraufführungen. Sogar der hierorts erstaunliche Fall des Kompositionsabends mit Orchester war zu verzeichnen: Siegfried Scheffler führte Eigenes auf, unter anderem ein Adagio, in dessen Dreigliederung zutiefst geglückt scheint, was er formen möchte. Im Klavierquintett, an anderer Stelle geboten, leuchtet glühende Bruckner-Verehrung aus dem Ueberschwang. Aber Absichtlichkeit ist fern, bezeichnend nur der Ausdruckswille, wofür sein Singspiel „Sunte Maria“ Beweis mit einer Musik, die erstaunlich sicher auf der Grenze zwischen Anmut und Einfall steht. Uebrigens das erste gesungene Spiel in niederdeutscher Zunge! Ernst Roters überrascht durch Gebundenheit gegenüber früherer Weitschweifigkeit und bekennt sich mit einfachsten Gesangslinien frei von aller Sondersucht; als handwerklicher Beleg und im geistigen Ausdrucksvermögen steht seine „Legende“ für großes Orchester nicht fern von Robert Müller-Hartmanns Ouvertüre zu „Leonse und Lena“, einem Stück neuzeitlicher Musik jenseits der radikalen Linie und im Widerspiel von Tutti und Gruppenbeteiligung höchst reizvoll, geistreich und überall beschwingt. Eugen Papst hatte beider Sprache nachhaltig studiert zu eindruckvollster Darlegung mit den Musikfreunden. Edward Moritz zeigt im Intermezzo aus Op. 11 die ansprechende Unterhaltsamkeit der frühen Burleske; seine Rabindranath-Tagore-Vertonung trug zu Unrecht symphonische Bezeichnung und war zudem in störende Abhängigkeit von Mahler geraten. Dem Wort an sich wurde Felix Woyrsch, in dieser Reihe wohl der Altmeister zu nennen, weit eher gerecht, als in einem Zyklus von Liedern zum Klavier; es fehlt aber den geschmackvollen Gaben seines geläuterten Musikwillens das Zwingende besonderer Einfallskraft.

Weiß-Mann.

*

Konstanz. Eigene Konzerte gab es in diesem Winter wenige. Um so freudiger wurden daher die Abende des Süddeutschen Konzertbüro, München, begrüßt. Erb aus München eröffnete den Reigen mit einem wundervollen Liederabend (am Flügel Musikdirektor K. Bienert). Der zweite Abend war R. Trunk gewidmet (am Flügel der Komponist), und am dritten hörten wir das Münchner Kammertrio Huber-Härtl-Hindemith. Die Wiedergabe des Streichtrios von S. J. Tanejew war für die Zuhörer ein Erlebnis. Später folgte die Geigerin Queling mit der sehr geschmackvollen Pianistin Paula Stebel, und den Schluß machte Pembaur. Pembaur hat eine äußerst fein abgestufte, brillante Technik und faszinierende Gestaltungskraft, nur finde ich seine Auffassung z. B. der Chopinschen Balladen sehr willkürlich und sicher nicht immer im Sinne des Komponisten. An Instrumentalkonzerten hörten wir noch einen italienischen Cellisten, Marconi, der besser zu Hause geblieben wäre und eine junge, sehr begabte, aber sehr kühle ungarische Pianistin, Cl. Makai. Auch die Geigerin Anna Hegner war zweimal vertreten, das erstemal mit dem Komponisten J. Weißmann, der einige sehr feine eigene Kompositionen spielte, und einer unmöglichen Sängerin, das zweitemal mit Musikdirektor K. Bienert. Anna Hegner ist sicher eine sehr feine Künstlerin, nur sollte sie nicht vergessen, daß es auch noch moderne gute Komponisten gibt. Einen sehr gelungenen Rezitationsabend veranstaltete die Engel-Schülerin, Frl. Marta Rebholz (am Flügel Musikdirektor K. Bienert). Ferner wären zwei Kirchenkonzerte zu erwähnen: der Berliner Domchor, der überwältigend schön sang und Frau B. Beck-Feuerstein aus dem Haag, eine sehr begabte und musikalische Konzertsängerin (Schülerin von Frau A. Bienert-Boserup) zusammen mit Frau Professor Kasteller, Berlin (Violine) und Arno Landmann, Mannheim (Orgel). In den Symphoniekonzerten unter der Leitung von Obermusikmeister W. Bernhagen wurde fast durchweg sehr Gutes geleistet. Als Solisten waren Frau M. Freund (Mezzosopran) aus Mannheim und Frau J. Dißler, eine sehr sympathische Geigerin aus Schaffhausen, verpflichtet. Besonders lobend möchte ich erwähnen, daß unser großer Symphoniker A. Bruckner mit seiner VII. Symphonie auf dem Programm vertreten war. — Außer den erwähnten gab es noch eine ganze Anzahl von Veranstaltungen, denen ich aber nicht beiwohnen konnte oder keine Karten erhielt. K. Bienert (Konstanz).

*

Neisse. Die Singakademie unter Leitung des Chormeisters Ernst Maier und unter der trefflichen Unterstützung von Gertrud Kunze, Toni Pischel, Martin Abendroth und Paul Hochheim brachte den „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius, ferner die „Walpurgisnacht“ von Mendelssohn, „Der Rose Pilgerfahrt“ von Schumann, „Paulus“ von Mendelssohn nebst einem Eichendorff-Abend unter recht schwierigen Orchesterverhältnissen in der in nächster Nähe der tschechischen Grenze gelegenen alten Bischofsstadt unter begeisterter Anteilnahme des Publikums zur Aufführung.

*

Schwenningen (Neckar). Musikdirektor Zschiegner führte das große Chorwerk von Tinel, die Legende des heiligen Franziskus in dreimaliger Folge auf. Die Sangeskräfte für die Chöre stellte der Männergesangverein Frohsinn, Frau Lobstein-Wirz (Heidelberg) und Herr Kohmann (Frankfurt) waren für die solistischen Teile gewonnen worden. Die Aufführungen, Ergebnisse jahrelanger Heranziehung eines bisher nur für einfachere Aufgaben verwendeten Chores zu höherer Leistung, stellen der Tatkraft des Leiters ein vorzügliches Zeugnis aus. E.

*

Solingen. Die Konzerte der Konzertgesellschaft Solingen haben einen vielversprechenden Anfang genommen. Nicht oft haben wir hier, obwohl durch Musikdirektor Boell reichlich verwöhnt, eine so vollendete Orchesterleistung gehört wie im ersten Symphoniekonzert bei der Wiedergabe von Regers „Variationen über ein Thema von Mozart“. Auch Schumanns „Rheinische“ stand auf voller Höhe. Als Klaviersolistin erfreute Frau Hasper-Suter durch virtuos-geistvolle Interpretation des a moll-Konzerts von Grieg. Das zweite Konzert brachte Dvoraks an eigentlichem musikalischem Gehalt nicht gerade reiche Symphonie „Aus der neuen Welt“, von dem Vereinigten Elberfelder-Barmer Orchester unter Boells mitreißender Leitung mit prächtigem Farbenschwung gespielt. Tschaikowskys wunderbar melodiöse Ouvertüre „Romeo und Julia“ beschloß den Abend, zu dem H. Thomann Dvoraks einzigartiges Violinkonzert beisteuerte. Seltenes bot der Singverein der Konzertgesellschaft im „Deutschen Requiem“ von Brahms, dessen Wiedergabe im dritten Konzert am Buß- und Bettage zu einem Höhepunkt des Solinger Musiklebens wurde. Zeigte sich Musikdirektor Boell als berufener Brahms-Interpret, so hat er auch anderseits in dem von ihm gegründeten Chor ein geradezu grandioses Instrument zur Hand, um solchen Chorwerken neben äußerem Glanz eine hohe künstlerische Bedeutung zu verleihen. Für die weiteren Konzerte sind u. a. vorgesehen: Uraufführung eines Psalms von Heinrich Lemacher, Variationen über ein Thema von Bach von Grabner, ein Reger-Abend mit Prof. Busch (Violine) und Boell (Orgel) als Solisten, Messias von Händel und Heilige Elisabeth von Liszt. Der „Volkschor“ (Künstlerisches Institut für Volksbildung) veranstaltete einen Slawischen Abend mit dem Düsseldorfer Städt. Orchester unter Generalmusikdirektor Prof. Panzner, außerdem einen Kammermusikabend durch das Gewandhausquartett aus Leipzig. Beachtung verdient weiter ein erfolgreicher Kammermusikabend des einheimischen Trios W. Saam (Klavier), Paul Richartz (Violine) und P. Schmidt (Cello). (Klarinettentrio B dur von Beethoven, A dur-Sonate von César Franck, a moll-Trio Op. 50 von Tschaikowsky.) W. S.

*

Stettin. Am 6. und 7. Mai fand für Stettin die Erstaufführung von Gustav Mahlers 2. Symphonie unter Leitung des bereits als Pianisten geschätzten jungen Dirigenten Erich Böhlke statt. Das Werk wurde in der Originalbesetzung (also mit 10 Hörnern und 10 Trompeten) gespielt. Den über 300 Sänger starken Chor stellte der Schützsche Musikverein. Solisten waren Käthe Riegel und Signe Becker (Kopenhagen).

Stuttgart. Im württembergischen Landestheater fand eine Neuinszenierung von C. M. v. Webers „Oberon" in der Bearbeitung von Gust. Mahler unter großer Anerkennung bei Publikum und Presse statt. Die musikalische Leitung hatte Staatskapellmeister Erich Band, die szenische Leitung Oberspielleiter Dr. Otto Erhardt. (Bericht im nächsten Heft.)

*

Einen Ausschnitt aus dem Schaffen des in München lebenden Komponisten Siegfried Kallenberg vermittelte uns die „Freie Waldorf-Schule". Dies Einsetzen für lebende Komponisten ist zu begrüßen, da die Schaffenden wohl am meisten unter den wirtschaftlichen Nöten leiden und aus eigenen Mitteln heutzutage keine eigenen Abende bestreiten können. Kallenbergs Kunst ist problematischer Art. Sein Wollen ist stärker als das Müssen. Kompositionen von naiver Schlichtheit wie die Volks- und Minnelieder sind wohl seine Stärke. In den Sonetten sowie den Kompositionen für Violine und Klavier zeigt Kallenberg tiefe Gedanken, die aber durch gewaltsame überladene Harmonik leiden. Der sympathische Künstler durfte mit seinen Interpreten: Frida Schilke (Violine), Marta Fuchs (Alt), Hermann Conzelmann (Bariton), Willy Bergmann (Klavier) reichen Beifall entgegennehmen. H. R.

*

Würzburg. Die Entscheidung über den künftigen Würzburger Theaterbetrieb ist erfolgt: Schauspiel; vorläufig keine Oper und Operette. Dagegen müssen sich Stimmen erheben, auf daß es nicht den Anschein gewinne, in Würzburg wäre niemand, der nach der Oper ein Bedürfnis hätte. Ausgangspunkt unserer opernlosen Zeit war der Streit zwischen dem Direktor Spannuth und dem Theaterorchester. Von da an operiert man gegen den Opernbetrieb mit Zahlen (Kostenberechnungen). Spannuth ist Schauspieler; seinen Zwecken mag der einseitige Theaterbetrieb genügen, ebenso allen Nichtmusikern, und dies sind in maßgebenden Kreisen leider fast alle. Wenn aber im Stadtrat der Satz aufgestellt wird, „wir hätten in Würzburg für Freunde der ernsten Musik das Konservatorium und dessen Konzerte", so ist das eine recht beschränkte Einstellung. Die Oper ist ein Kunst- und Kulturzweig für sich, ein Ersatz durch Orchester und Kammermusik ist ausgeschlossen. Würzburg als Musikstadt, mit einer wohlhabenden, geistig außerordentlich regsamen Bevölkerung, darf sich der Verpflichtung, eine Oper zu unterhalten, nicht aus einseitig rechnerischen Erwägungen entziehen. Der Stadt Würzburg ist mit der drohenden Dauereinrichtung eines opernlosen Theaterbetriebs ein Kulturgut genommen, das freilich nur der zu schätzen weiß, der es kennt, der dafür Herz und Sinn, aber auch das nötige Verständnis hat. Nur eine einzige Stimme hat sich in der Stadtratssitzung gegen den neuen Theatervertrag mit Direktor Spannuth erhoben — vielen, vielen dahier unbegreiflich! Georg Thurn.



Edgar Istel: Die moderne Oper, II. Aufl. Verlag Teubner, Leipzig.

Istels ausgezeichnete und geistreiche Schrift erscheint hier in zweiter unveränderter Auflage. Seine Ausführungen bieten dank dem sehr feinen Verständnis und ganz besonderem Einfühlungsvermögen Istels für die Oper auch jetzt wieder (trotzdem eine Umarbeitung nicht möglich war) einen großen Genuß. Die Opernproduktion der letzten Jahre behandelt Dr. W. Altmann (Istel weilt seit einigen Jahren in Spanien) im Schlußkapitel.

*

Max Friedländer: Brahms-Lieder. 1922. N. Simrock, Berlin.

Der hochverdiente Liedforscher bietet hier eine Arbeit, die den Freunden der Brahmsschen Liedkunst hochwillkommen sein wird. Das Buch gibt gewissermaßen eine Geschichte jedes einzelnen Liedes, Bemerkungen über Entstehung, dichterische Vorlage (Varianten), Lesarten, Aenderungen bei späteren Auflagen (Brahms strich später viele seiner dynamischen Vorzeichnungen in der Singstimme weg) u. a. — Daneben aber auch manch feinsinniges Urteil über die Kompositionen.

*

Fr. Kistner. Gedenkbuch zur Hundertjahrfeier des Verlages.

Der Verlag Fr. Kistner hat zu seinem 100jährigen Bestehen eine Gedenkschrift herausgegeben, die nicht nur hervorragend schön ausgestattet, sondern auch inhaltlich fesselnd und lehrreich ist. Neben der knappen Skizzierung der geschäftlichen Entwicklung seit der Gründung des Verlages durch Heinrich Albert Probst am 1. Mai 1823 — seine Nachfolger sind Friedrich Kistner, Julius Kistner, Carl Gurckhaus, Ludwig und Otto Gurckhaus und als jetzige Inhaber Carl und Richard Linnemann — werden ausführlich die Beziehungen zu den Komponisten behandelt. Briefe von Beethoven, Schubert, Spohr, Mendelssohn, Schumann, Gade, Liszt, Wagner, Cornelius, Smetana, Raff, Robert Franz zeigen die weiten und bedeutenden Verbindungen des Verlages und die Reichhaltigkeit dieser Schrift. Ein bisher unveröffentlichter Brief Schuberts verdient besonderes Interesse, als der Komponist selbst darin Aufführungsbemerkungen für sein Trio Op. 100 gibt. „Sehen (Sie) besonders im letzten Stücke bey Veränderung des Taktes auf fortwährend gleichmäßiges Tempo. Die Menuett im mäßigen Tempo durchaus piano, hingegen das Trio kräftig, außer den angezeigten p und pp." Das Schlußkapitel zeigt, wie stark der Verlag auch jetzt die Verbindung mit den Schaffenden der Gegenwart aufrecht erhält und damit der schönen Tradition der Firma treu bleibt. H. H.

*

Louis Rée: Menuett aus der Suite im alten Stil, Op. 17[2]. Harth-Verlag, Probstdeuben b. Leipzig.
Hübsches Menuett, gefällig und wohlklingend. L. Ch.



— In der Zeit vom 15. bis zum 25. August findet in München eine Oesterreichische Musikwoche statt. Aufgeführt werden hervorragende Werke klassischer und zeitgenössischer österreichischer Komponisten. Auch die heitere Kunst wird im Programm vertreten sein.

— Die Stadt Königsberg plant für Anfang Mai 1924 aus Anlaß des 200. Geburtstages Immanuel Kants in Verbindung mit der Zweihundertjahrfeier der Vereinigung der früheren drei selbständigen Stadtgemeinden zu einer Gemeinde ein dreitägiges Musikfest großen Stils.

— Vom 17.—23. Juni fand in Frankfurt a. M. unter Leitung Hermann Scherchens ein Kammermusikfest mit einem hochbedeutsamen Programm statt. (Ausführlicher Bericht folgt im nächsten Heft.)

— Für Freiburg i. B. wird für Anfang Juli 1923 das zweite oberbadische Musikfest angekündigt (das erste fand 1910 unter Beines statt). Der Ausführende ist der Chorverein Freiburg i. B. unter Leitung von Maximilian Albrecht. Das Programm sieht einen Chorabend mit „Das neue Leben" von Wolf-Ferrari, „Hymnus an die Liebe" von Zöllner, „Die Falkenjagd" von Futterer, einen Liederabend (Grete Stückgold) und eine Veranstaltung mit a cappella-Chören und moderner Kammermusik (Uraufführungen) vor.

— Die Reußische Kapelle brachte unter Leitung Heinrich Labers an selten gespielten Werken und Erstaufführungen Brahms' D dur-Serenade, Kornauths Festliches Vorspiel, Reznicecks Präludium und Fuge für Orgel (G. Ramin), Busonis Turandot-Suite, L. Lürmanns Vorspiel zu einer Komödie, Mozarts Divertimento D dur, Bruckners 7. und 8. Symphonie, Webers Klarinettenkonzert (M. Rehfeld), Korngolds Sinfonietta, Klengels Cellokonzert (E. Herrmann), Kleemanns Andante aus der 2. Symphonie, Paul Graeners Romantische Fantasie (unter Leitung des Komponisten), Reznicecks Ouvertüre zu Donna Diana, F. Schuberts 2. Symphonie B dur; ferner fand eine Reger-Feier statt mit G. Ramins Passacaglia f moll für Orgel, Serenade für Orchester G dur, Orgelfantasie Op. 40, Böcklin-Suite.

— Unter der musikalischen Führung von Fritz Windisch fanden während der Saison 1922/23 in Leipzig 7, in Berlin 9 „Melos"-Kammermusikveranstaltungen statt. Zur Ur- und Erstaufführung gelangten Werke von Hauer, Ludwig Weber, Arthur Schnabel, Schönberg, Ornstein, Schulhoff, Hindemith, Poulenc, Lourie, Bartok, Berners, Jarnach, Casella, Malipiero, Castelnuovo-Tedesco, Pizzetti. Als Ausführende wirkten mit: Havemann-Quartett, Amar-Quartett, Bläservereinigung des Leipziger Gewandhausorchesters, Casella, Ghita Lenart, Hauer, Linschütz, Bartok, Wilhelm Guttmann, Anna El-Tur, Nora Pisling-Boas, Schulhoff, Jarnach, Lichtenstein.

— In der letzten Aufführung zeitgenössischer Tonwerke im Musiksaal Bertrand Roth in Dresden kamen wieder niederländische Tonsetzer zu Gehör, und zwar: Dirk Schäfer mit einer Sonate für Violoncello und Klavier Op. 13 und Leopold van der Pals mit Gesängen und einem Streichquartett (Uraufführung.)

— Im fünften zeitgenössischen Abend von Edith Weiß-Mann (Hamburg) fand die außerordentlich erfolgreiche Uraufführung von Siegfried Schefflers Klavierquintett statt; außerdem vermittelte die Veranstalterin mit der Bratschensonate aus Op. 11 erstmalig ein Werk Paul Hindemiths für Hamburg. Die zeitgenössischen Abende werden vom nächsten Winter ab im Rahmen des Bayreuther Bundes von Edith Weiß-Mann fortgesetzt werden. Manuskriptzusendungen erbeten!

— Der Erksche Männergesangverein unternimmt eine auf 14 Tage vorgesehene Ostmarkenfahrt. 150 Sänger beteiligen sich an dieser Reise, die über Danzig in das aus der ersten Kriegszeit bekannte Gebiet führen wird, wo der Chor geschlossen oder unter Umständen auch in zwei Gruppen Konzerte veranstalten wird.

— Der Brünner Männergesangverein, dem Sudetendeutschen Sängerbunde der Tschechoslowakei angehörig, unternimmt eine Sängerreise nach Bayreuth und Nürnberg, woselbst er unter Leitung seiner beiden Chormeister Otto Hawran und Rich. Wickenhaußer Konzerte gibt.

— Für deutsche Musik in Island eifrigst einzutreten, ist der zurzeit in Deutschland lebende isländische Dirigent Jón Leifs eifrigst bemüht.

— Prof. H. W. v. Waltershausen, bisher stellvertretender Direktor der Verwaltungsgeschäfte an der Akademie, ist zum Direktor der Akademie der Tonkunst in München ernannt worden.

— Das Mysterium „Totentanz" von Fel. Woyrsch ist am 1. Juni in dem berühmten Remter der Marienburg zur Aufführung gelangt. Dort war dem Werk ein Raum geschaffen, wie er stimmungsvoller nicht gedacht werden kann.

— Karl Becker, einer der bekanntesten Volksliederforscher und -sammler, konnte am 5. Juni seinen 70. Geburtstag feiern. Sein „Rheinischer Volksliederborn" und sein „Volksliederalbum" haben ihm einen guten Namen gemacht. Das Lebenswerk Karl Beckers, der „Deutsche Volksliederborn", 1000 verschiedene Volkslieder mit teilweise 2 bis 5 Melodien, Varianten und wissenschaftlichen Belegen, ist vor 2 Jahren von der Library of Congress in Washington erworben worden. Von seinen Liedern sind namentlich „Wenn zwei von Herzen lieb sich haben", „Wo blühen die Blumen so schön" und „Mädchen mit den blauen Augen" in weiten Kreisen bekannt geworden.

— Paul Graeners Klaviertrio Op. 61, das seine Uraufführung im Gewandhaus erlebte, erscheint in der Edition Peters in Leipzig, während die sechs Eichendorff-Lieder Graeners im Verlag von Kistner (Leipzig) herauskommen.

— Walter Pfitzner, ein Vetter Hans Pfitzners, hatte in einem mit seiner Gattin Ada Pfitzner-Saverni veranstalteten Deutschen Lieder- und Klavierabend in Aberdeen (Süddakota) im fernen Nordwesten Nordamerikas mit einer Walter Niemann-Gruppe (Jacobsen- und Storm-Klaviersuiten) ungewöhnlich warmen Erfolg. Der vortreffliche holländische Pianist und Klavierprofessor am Haager Kgl. Konservatorium Hugo van Dalen hat Niemanns drei große Klaviersonaten (Romantische, Nordische, Elegische) und vier Klavierballaden Op. 81 mit großem Erfolg in ganz Holland gespielt. Die in deutschem Geist von Prof. João Schwarz Filho geleitete Klavierakademie in Porto Alegre (Südbrasilien) hat Niemanns Klaviermusik als Vortrags- und Unterrichtsmaterial fest eingeführt. Niemanns letzte Klavierwerke vom „Orchideengarten" ab sind zugleich in englischen Ausgaben erschienen.

— Der Komponist Walter Gmeindl ist als Professor für Komposition und Kontrapunkt, sowie als Leiter der Orchesterschule an die Hochschule für Musik zu Berlin berufen worden.

— Am 5. Juni 1923 beging der Komponist und Musikdirektor Wilhelm Speiser in Köln seinen 50. Geburtstag, verbunden mit 30jährigem Dirigentenjubiläum. Er ist als erfolgreicher Chor- und Liederkomponist von über 400 gedruckten Werken bestens bekannt.

— Erwin Lendvais Symphonie Op. 10 ist von Dr. Karl Muck für Hamburg und von Herm. Scherchen für Frankfurt a. M. zur Aufführung angenommen worden.

— Ein neues Werk von Erwin Lendvai, das Blasquintett Op. 23 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, bringt das Bläserensemble des Gewandhausorchesters auf seiner diesjährigen Konzertreise durch Deutschland und Italien zur Aufführung.

— Der Komponist Prof. Waldemar v. Baußnern ist als Nachfolger des Prof. Karl Krebs zum zweiten ständigen Sekretär der Berliner Akademie der Künste ernannt worden. Gleichzeitig wurde er mit einem Lehramt an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin betraut.

— Arno Landmann, der hervorragende Mannheimer Orgelmeister, wurde anläßlich seines 150. Orgelkonzertes (Reger-Feier) zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

— Christian Döbereiner, der Münchner Gambenmeister, ist eingeladen worden, in Spanien eine Reihe von Konzerten mit alter Musik zu geben. Im Verein mit Li Stadelmann (Cembalo) und Anton Huber (Violine und Viola d'amore) wird er in der kommenden Saison eine dreiwöchige Konzertreise durch Spanien unternehmen.

— Prof. Julius v. Raatz-Brockmann wurde als Leiter einer Gesangsklasse an die Staatliche Hochschule für Musik berufen. Diese Berufung des ausgezeichneten Sängers und Stimmbildners ist mit Genugtuung zu begrüßen.

— Der isländische Dirigent Jón Leifs dirigierte mit großem Erfolge in Bückeburg im Symphoniekonzert der ehemaligen Hofkapelle einen Mozart-Abend, in Dresden ein Beethoven-Schubert-Tschaikowsky-Konzert, während der Künstler in Dortmund mit einem Bach-Brahms-Reger-Abend mit Regers Lustspielouvertüre Op. 120 wahre Begeisterungsstürme hervorrief.

— Generalmusikdirektor Leo Blech übernimmt am 15. August die Leitung der Charlottenburger Oper, nachdem das preußische Kultusministerium die von ihm erbetene Vertragslösung mit der Berliner Staatsoper bewilligt hat.

— Fritz Zweig, der bisherige musikalische Leiter aus Barmen-Elberfeld, ist als Kapellmeister an die große Volksoper in Berlin berufen worden.

— Kapellmeister Rudolf Krasselt scheidet aus dem Verband des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg aus.

— Paul Dessau, bisher unter Klemperer am Kölner Opernhaus tätig, ist ab Spielzeit 1923/24 ans Stadttheater in Mainz als Kapellmeister verpflichtet worden.

— Hermann v. Schmeidel, der seit 2 Jahren an der Spitze des Elberfelder Musiklebens steht, ist nun auch zum Leiter der Barmer Konzertgesellschaft ernannt worden.

— An die Berliner Volksoper ist der Frankfurter Kapellmeister Eugen Szenkar verpflichtet worden.

— Eine Waltershausen-Woche fand in Klagenfurt (Kärnten) statt. H. W. v. Waltershausen sprach über das Thema „Wege und Ziele der neuen deutschen Oper" und leitete mit größtem Erfolg ein Symphoniekonzert, in dem Rita Bergas sechs Orchestergesänge Waltershausens sang. Den Abschluß bildete eine Aufführung des Oberst Chaberts unter Leitung Hanns Roesserts.

— Willy Steffen, der in den letzten Musikwintern durch eine Reihe von Ur- und Erstaufführungen dem Chemnitzer Musikleben stärkste Impulse gegeben und zuletzt die Alpensymphonie von Rich. Strauß glänzend geboten, brachte auf ausdrücklichen Wunsch der städtischen Kapelle und der Bühnengenossenschaft in deren Jahres-Festkonzert das Werk zur Wiederholung, die sich dank der geradezu einzigartigen Wiedergabe durch Steffen zur bedeutsamsten Aufführung der Chemnitzer Konzertsaison gestaltete.

— Dr. Georg Pauly, bisher Opernspielleiter in Wiesbaden, tritt mit Beginn der nächsten Spielzeit als Oberspielleiter in den Verband des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg.

— Der Erste Spielleiter der Weimarer Oper Alois Mora, der als Inszenator namentlich Mozartischer und Wagnerischer, aber auch moderner Opern starken Eindruck gemacht hat, geht als Erster Opernregisseur an das Hamburger Opernhaus.

— Dr. Karl Grunsky hat im Laufe des Winters im Baseler Konservatorium einen Vortragszyklus abgehalten. In einem Bruckner-Konzert unter Leitung Willy Rehbergs sprach er über Anton Bruckner.

— Dem Tonkünstler Waldemar Wendland, dessen 50. Geburtstag in Freiburg i. Br. durch eine Festaufführung der Oper „Peter Sukoff" unter der schwungvollen Leitung von Kapellmeister Cornelius Kun und unter Regie von Gustav Starke würdig gefeiert wurde, ist von Hamburg aus eine Deutsche-Städte-Mappe mit den Glückwünschen führender deutscher Männer überreicht worden.

— Kurt Benkel (Breslau) hat in einem Konzert seines a cappella-Chores mit einem fein ausgewählten Programm großen Erfolg bei Publikum und Presse zu verzeichnen.

— Das Landestheater in Gotha hat folgende Werke zur Uraufführung erworben: Hadassah, Oper von Josef Meßner, Cagliostro, Oper von Otto Wartisch, Die Schusterkomteß, Operette von Albert Mattausch.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Der bedeutende Pariser Kapellmeister Camille Chevillard ist, 63 Jahre alt, am 30. Mai gestorben. Ch. hat sich um die Interpretation der Opern Wagners besonders verdient gemacht. Er war es, der sämtliche Opern Wagners nach ihrer Wiederaufnahme in das Repertoire der Großen Oper dirigierte. Ch. war der Schwiegersohn des ebenfalls um die Verbreitung der Wagnerischen Musik verdienten Kapellmeisters Lamoureux.

— Der Geiger Bernhard Dessau ist in Berlin im Alter von 62 Jahren gestorben. Er war seit 1898 Konzertmeister der Berliner Staatsopernkapelle, mußte aber dieses Amt bereits vor Jahren eines Leidens wegen aufgeben und sich auf die Lehrtätigkeit beschränken. Dessau ist seinerzeit als Solist und Führer von Kammermusikvereinigungen vielfach hervorgetreten. Er hat sich auch als Komponist zahlreicher Violinwerke einen Namen gemacht.

Ur- und Erstaufführungen

— Im Landestheater in Braunschweig erlebte Ignaz Waghalters neue Oper „Der späte Gast" ihre Uraufführung.

— Franz Mikoreys „Sinfonia ongiadina" für großes Orchester, gemischten Doppelchor, Knabenchor, Soloquartett und Orgel gelangte am 7. Juni 1923 in Barmen unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung. Ausführende waren das Vereinigte städtische Orchester von Barmen und Elberfeld, der Oratorienchor Barmen-Elberfeld, ein Knabenchor von 80 Stimmen und ein Soloquartett (Anna Strond-Kappel, Else Wetzel, R. Lütjohann usw.) An der Orgel wirkte Musikdirektor Hermann Indernau (Barmen). Veranstalter des Konzertes war Arthur Dette.

— In den Dortmunder städtischen Symphoniekonzerten kamen unter Wilhelm Siebens Leitung zum Schluß der Spielzeit als örtliche Novitäten zur Aufführung: Pfitzners „Heinzelmännchen", Hermann Bischoffs „Zweite Symphonie in d moll", Joseph Haas' „Heitere Serenade". Ein Konzertstück für Violine und Orchester des einheimischen Komponisten Albert Weckauf erlebte, mit dem Autor als Solisten, seine sehr beifällig aufgenommene Uraufführung.

— Felix Woyrschs neues Streichquartett (Nr. 3 Es dur) wurde durch das Hamburger Rathje-Quartett zur Uraufführung gebracht.

— In einem Kammermusikabend des Breslauer Hennig-Quartetts wurden die Streichquartette dreier schlesischer Komponisten, das Op. 40 in fis moll von Bolko Grafen v. Hochberg, das in A dur von H. Zabinski und das in G dur (betitelt „Von den Bergen") von Fr. Kauf aus der Taufe gehoben.

— In einem Klavierabend von Georg Carli in Leipzig kamen drei neue Werke von Walter Niemann (Op. 89 „Japan") und

Sigfrid Karg-Elert (Op. 127 „Haidebilder" und Op. 118 „Exotische Rhapsodie") zur erfolgreichen Erstaufführung.

— Das Karlsruher Streichquartett (Ottomar Voigt und Gen.) brachte ein Quartett des jüngeren, beachtenswerten Pfitzner-Schülers Robert Rehan zur Uraufführung.

— In Darmstadt wurde die C dur-Symphonie von Arnold Mendelssohn uraufgeführt.

— Die Motette „Jesu, meine Freude" von Johannes Günther (Schüler von Paul Graener) ist in Magdeburg von Otto Volkmann (Reblingscher Chor) und in Quedlinburg von Karl Franke (Schloßchor) zur Uraufführung angenommen.

— Unter den jüngeren Tonsetzern ist Max Lang (Stuttgart) als Liederkomponist eine der prägnantesten Erscheinungen. Dies bewies aufs neue sein am 5. April stattgefundener Kompositionsabend. Etwa 30 Lieder und Duette gelangten zur Uraufführung. Langs Melodik und Harmonik sind im besten Sinne modern, seine feine Charakterisierung zeugt von starkem Empfinden. Er weiß stets zu interessieren. So war die Aufnahme der Darbietungen bei den zahlreichen Zuhörern eine begeisterte. Mit dem Komponisten am Flügel machten sich um die vorzügliche Wiedergabe verdient: Rhoda v. Glehn (Sopran), Rudolf Ritter (Tenor) und Herm. Conzelmann (Bariton).

Unterrichtswesen

— Die bisher in Berlin und Köln veranstalteten Schulmusikwochen haben die Pflege der Musik in der Schule sehr erheblich gefördert. Auf vielfachen Wunsch pädagogischer und musikalischer Kreise Schlesiens wird die Dritte Schulmusikwoche des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht vom 1. bis 7. Oktober d. J. in der Aula der Universität in Breslau stattfinden. Auskunft erteilt das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, Potsdamerstraße 120.

— Der Bericht der Aschaffenburger städt. Musikschule über das Schuljahr 1922/23 zeigt wieder, welche Früchte die mustergültige Amtsführung Hermann Kundigrabers trägt, der mit Zielbewußtheit das ganze Musikleben Aschaffenburgs leitet und es auf eine ganz erstaunliche Höhe erhoben hat.

— Der 10. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang findet unter Leitung von Joseph Schuberth, Nürnberg (Hainstr. 20), in der Zeit vom 16.—21. Juli 1923 statt. Dozenten: Spezialarzt Dr. med. Grießmann, Nürnberg, Universitätsmusikdirektor Schmidt, Erlangen, Studienrat Schuberth, Nürnberg.

— VIII. Münchener Ferien-Stimmbildungskurs (17. mit 20. Juli 1923): Atemtechnik, Bildung der Sprech- und Singstimme, Vortrag, Behandlung funktioneller Sprach- und Stimmstörungen, Schulgesangmethodik, im besonderen das Tonwort des Kursleiters als Reform des Eitzschen Tonwortes, Schülervorführungen. Facharzt Dr. A. Falk (München) über Physiologie und Hygiene der Stimme. Anmeldungen und Anfragen (unter Beifügung des Rückportos) an den Kursleiter: Stimmpädagogen Anton Schiegg, München, Balanstr. 14.

Vermischte Nachrichten

— Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter (Sitz Ludwigshafen a. Rh.) hielt wie üblich während des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins seine diesjährige Hauptversammlung am 11. Juni unter dem Vorsitz des Intendanten Hofrat Meister ab. Eine große Anzahl wichtiger Fragen künstlerischer, sozialer und wirtschaftlicher Art, wie sie unter der drückenden Not der Zeit dem geistigen Arbeiter, dem schaffenden Künstler zumal, naheliegen, wurde eingehend besprochen. Vor allem soll der Verband durch eine erhöhte Werbetätigkeit auf breitere Basis gestellt werden, um seine Ziele im Dienste unseres musikalischen Lebens möglichst restlos zu verwirklichen. Von besonderem Interesse ist, daß von jetzt ab auch Gesanglehrer an staatlichen Schulen, sowie Orchestermusiker, welche Chöre und Orchester leiten, als Mitglieder aufgenommen werden.

— Der Wiener Akademische Wagner-Verein, der von begeisterten Anhängern der Kunst des Meisters gegründet wurde, als es noch ein Wagnis war, offen sich für Wagner zu bekennen, und der gerade in Wien der Gegnerschaft der heftigsten Feinde der Wagnerschen Kunst trotzen mußte, feierte kürzlich den Gedenktag seines fünfzigjährigen Bestehens und Wirkens (1873—1923). War die erste Zeit des Wirkens der Werbetätigkeit für die Festspiele und für die Verbreitung der Kunst des Meisters gewidmet, wandte der Verein später, als er freudig erleben durfte, daß die Kunst Wagners Gemeingut der Nation, ja der ganzen Welt geworden war, seine Tätigkeit jenen Meistern zu, die im Geiste Wagners neue Wege beschritten. Hugo Wolf und Anton Bruckner waren es, die da im Kreise des Vereins ihre erste Pflege fanden und denen er auch die erste begeisterte Gemeinde gewesen war. Der Verein darf deshalb mit Genugtuung auf sein fünfzigjähriges Wirken zurückblicken, in dem die erlauchtesten Namen der Musikgeschichte der Zeit einen Ehrenplatz einnehmen. Der jubilierende Verein, der seine Tätigkeit — getreu seiner Tradition — dem modernen deutschen Schaffen weiht, sofern er nur echt und bodenständig ist, feierte den Gedächtnistag durch ein Festkonzert, das von Ferdinand Löwe und Franz Schalk — den beiden Herolden Wagners und Bruckners, die aus dem Vereine hervorgegangen sind, dirigiert wurde, und das Bruchstücke aus den Werken des großen Bayreuther Meisters brachte. A. Reichel.

— Ein seltener Künstler und außerordentlich hochstehender Mensch wurde neunzig Jahre alt: Anton Bennewitz, der langjährige berühmte Direktor des Prager Konservatoriums, der würdige Meister einer weltbekannten Geigergeneration, der Lehrer des Böhmischen Streichquartetts, der Hoffmann, Suk, Nedbal und Herold, weiter von Ondricek, Halir, Witek, Zajic und Sevcik, dessen Schüler Kubelik und Kocian sind. Bennewitz, den Zeitgenossen der Romantiker, der Neuromantiker, der Impressionisten und der Verkünder einer Neuen Musik ehrt ganz besonders der Umstand, daß er niemals in Kunstdingen konservativen Anschauungen huldigte, daß er, der selbst im Wandel der Zeit eine Weiterentwicklung der Musik im Laufe von drei Menschenaltern beobachten konnte, immer dem Neuen geneigt war, das er frei von jedem Vorurteil förderte. Auch als Solist, Kammermusiker und als Dirigent der besonders in den neunziger Jahren vielgerühmten Konservatoriumskonzerte hatte er einen glänzenden Ruf. Die pädagogischen Forderungen, die er an den Sologeiger stellte, zeigten im Orchesterklange eine ganz besondere Reinheit und eine Vollkommenheit, die Erstaunen hervorrief. So ideal Bennewitz als Lehrer war, so grundgütig war er als Mensch, der unzähligen armen Talenten durch seine aristokratische Gesinnung und sein liebevolles Herz die Künstlerlaufbahn ermöglichte. Dr. E. Steinhard.

— Die Lüneburger Bach-Orgel. In Lüneburg fand zur Einweihung der umgebauten Böhm-Bach-Orgel der St. Johanniskirche ein Orgelkonzert und eine Heinrich-Schütz-Feier unter Leitung des trefflichen Organisten Karl Hoffmann statt. Die alte Orgel stammt aus dem Jahre 1537. An ihr wirkte von 1698—1733 der hochgeschätzte Orgelmeister Georg Böhm und als sein Schüler lernte und spielte an ihr Joh. Seb. Bach (zwischen 1700 und 1703). Das Werk ist mehrmals umgebaut worden; eine durchgreifende Erneuerung war aber jetzt um so dringlicher, als der berühmte Zahn der Zeit in Gestalt unzähliger Holzwürmer dem ehrwürdigen Bau ernstlich zu Leibe ging. Der wohlgelungene Umbau wurde durch die Orgelbauanstalt E. F. Walcker in Ludwigsburg ausgeführt. Hauptaufgabe dabei war, die Erhaltung einer historischen Orgel, besonders der gesamten (zum Teil noch aus dem Jahre 1551 stammenden) Pfeifenregister und der alten Schleifenladen aus Eichenholz. Ausgestattet mit sämtlichen modernen Hilfszügen, besitzt das Werk nun in seiner neuen Gestalt 50 klingende Register, darunter alte charakteristische Zungenstimmen, außer festen Kombinationen 3 freie Kombinationen, Schwellwerk und Tremulanten. Der Umbau ist der erste, rein pneumatische einer Schleifenladenorgel.

— Eine Sammlung der Briefe und Schriften des Thomaskantors Johann Kuhnau, des Vorgängers Johann Sebastian Bachs, bereitet der Musikschriftsteller Dr. Erich H. Müller vor. Er richtet an alle Besitzer von Handschriften die Bitte, ihn auf die in ihrem Besitze befindlichen Schriftstücke aufmerksam zu machen und ihm möglichst die Originale oder Abschriften für kurze Zeit zur Verfügung zu stellen. (Anschrift: Dresden A 20, Wasastr. 14.)

— Richard Strauß hat eine Tanzsuite aus Klavierstücken von François Couperin zusammengestellt und für kleines Orchester bearbeitet, die demnächst im Verlag Fürstner erscheinen wird.

— Vom 21.—23. Juli findet in Nürnberg das Fränkische Sängerbundesfest statt.

— Aus Steiermark gebürtige Tonsetzer mögen die anläßlich des 12. Sängerbundesfestes im August d. J. in Graz stattfindende musikgeschichtliche Ausstellung „Singen und Sängerwesen im Lande Steier" mit einer Handschrift und einem Druckwerke beschicken. Anmeldungen an O. Hofner, Graz, Steirischer Sängerbund.

— Die wertvolle Stradivari-Geige, die vor mehr als zwei Jahren Prof. Havemann entwendet wurde, ist jetzt in Berlin bei einem Althändler unter altem Gerümpel versteckt aufgefunden und dem Besitzer wieder zugestellt worden.

An unsere Kreuzband-Abonnenten!

Versandgebühr: Infolge der in kurzen Zwischenräumen sich wiederholenden Gebührenerhöhungen der Reichspost, die erst ganz kurz vor Inkrafttreten bekanntgegeben zu werden pflegen, sind wir außerstande, die tatsächliche künftige Versandgebühr jeweils bereits am Schluß des vorhergehenden Vierteljahrs vorauszubestimmen. So wird auch der auf unserer letzten Rechnung genannte Betrag durch die am 1. Juli eingetretene Postgeld-Erhöhung überholt. Wir sind dadurch genötigt, die im Kalendervierteljahr Juli/September entstehenden Mehrauslagen bei Uebersendung der 1. Vierteljahrsnummer nachzuberechnen, wie wir auch in Zukunft uns gegebenenfalls Nachberechnung vorbehalten müssen.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".

Schluß des Blattes am 14. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 5. Juli, des nächsten Heftes am 2. August.

VERLAG FÜR NEUZEITLICHE KUNST · MAX THOMAS, MAGDEBURG

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 17

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich (freibleibend): in Deutschland Mk. 5000.—, nach der Schweiz 3 Franken, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung entsprechend dem Schweizer Frankenpreis. Einzelheft Mk. 5000.—, nach dem Ausland 1 Franken. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und durch die Postämter im Inland. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland Mk. 10500.—, nach der Schweiz 3 Franken 15 Cts. einschl. Versandgebühr vierteljährlich, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung. Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett. Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77. Anzeigen-Preise auf Anfrage beim Verlag. Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 7500.—.

Zum 10jährigen Bestande der Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen

Fest verankert steht Donaueschingen heute wieder im Musikleben Deutschlands. Zum wenigsten einmal im Jahre richten sich die Augen, oder hier vielleicht richtiger die Ohren der deutschen Musikwelt, ja auch der des Auslandes, nach der kleinen Schwarzwaldstadt; mehr noch, was Anspruch darauf erhebt, im modernen Musikleben mitzutaten und mitzuraten, oder auch nur die musikalische Entwicklung der Jungen und Jüngsten verfolgen will, sammelt sich, soweit es ihm möglich ist, an der Donauquelle zu den Donaueschinger Kammermusikaufführungen. Donaueschingen bedeutet heute ein Programm, hat Schule gemacht und auch Nachahmer gefunden, Donaueschingen bedeutet für die jungen schaffenden Musiker eine soziale und kulturelle Tat. Es handelt sich nicht darum, hier ein Werturteil über die aufgeführte Musik abzugeben: Kristalle werden rascher sichtbar, wenn man ihnen Ansatzpunkte bietet, Amorphes wird auch dann als solches erkannt.



Richard Strauß im Gespräch mit Prinz Max Fürstenberg
während des ersten Kammermusikfestes 1921.

Donaueschingen ist alter Musikboden; und wenn gute Ackerscholle auch eine Zeitlang brach liegt, wird sie darum nicht schlechter. Historische Tradition ist kein zu verachtender Faktor, um so leichter knüpfen sich da die Fäden zwischen einst und jetzt. Ueber die Bedeutung Donaueschingens als Pflegestätte der Musik vor 100 und 150 Jahren ist in diesen Heften von anderer Seite früher einmal ausführlich gehandelt worden[1]. Daß der Name Donaueschingen auch heute wieder musikalischen Klang hat, ist das Verdienst der Gesellschaft der Musikfreunde, die in diesen Wochen ihr 10. Geburtsfest begeht.

Die Anfänge der Gesellschaft liegen zum Teil auf der musikhistorischen Seite. Die Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek in Donaueschingen verwahrt eine große Menge von Musikwerken, handschriftlichen und gedruckten — auch darüber ist in dieser Zeitschrift schon berichtet worden[2] —, hauptsächlich aus jener Zeit, da hier ein fürstliches Hoftheater mit einer Hofkapelle bestand und der Fürstenbergische Hof ein kleines, aber in seiner Bedeutung wichtiges süddeutsches Musikzentrum darstellte. Lange Zeit hatten diese Musikalien ein verborgenes Dasein geführt, bis Musikdirektor Burkard auf sie aufmerksam wurde und ihre Bedeutung erkannte. Rasch gewann er einige Musikfreunde und ging unmittelbar an eine systematische Wiedererweckung der alten Musikschätze, indem er das eine und andere Konzert mit diesen unbekannten alten Werken gab. Dadurch war der Boden vorbereitet, auf dem der damalige Vorstand der Hofbibliothek, Prof. Heinrich — er ist in Frankreich gefallen — im Einverständnis mit Burkard einen Aufruf an die Donaueschinger Bevölkerung zur Gründung einer Gesellschaft von Musikfreunden erlassen konnte, die neben der allgemeinen Musikpflege den ausgesprochenen Sonderzweck haben sollte, die in der Hofbibliothek schlummernden alten Musikschätze wieder lebendig zu machen. Das Interesse der Donaueschinger für das Unternehmen war sofort rege. Am 18. September 1913 fand die Gründungsversammlung statt und am 12. Oktober des gleichen Jahres gab die Gesellschaft bereits ihr erstes Konzert. Architekt Georg Mall wurde in der gründenden Versammlung zum Vorsitzenden gewählt, er, der heute noch tatkräftig und begeistert an der Spitze der Gesellschaft steht. Von besonderer Bedeutung war es, daß in der Person des Musikdirektors Burkard der geeignete musikalische Leiter und Dirigent zur Verfügung war und ist.

Auf dem Programm des ersten Konzertes stand eine Serenade von Ditters von Dittersdorf (deren Manuskript die Hofbibliothek verwahrt), eine Arie aus Saëns' „Samson und Dalila", Mendelssohns e moll-Konzert für Violine und Orchester, Beethovens Egmont-Ouvertüre und Lieder von Schubert, Schillings und Fleck. Solisten waren Kammersängerin Charlotte Huhn (Dresden) und Konzertmeister Otto Kleiß (Freiburg). Das Orchester zu diesem ersten Konzert stellte die Konstanzer Regimentskapelle. Den Instrumentalkörper aber stets von auswärts holen zu müssen, war von vornherein ein mißlich Ding; deshalb schritt man schon am 11. Dezember 1913 zur Gründung eines eigenen Orchesters aus den Kreisen der musikkundigen Mitglieder der Gesellschaft. Dieses Orchester, anfangs mehr als bescheiden — 8 Violinen, 1 Bratsche, 2 Celli und 1 Flöte — bildete Burkard in unermüdlicher Arbeit heran und es wuchs quantitativ und qualitativ von Monat zu Monat, von Jahr zu Jahr.

Dieses eigene Orchester, durch auswärtige Kräfte, namentlich Bläser, auf 22 Mann verstärkt, trat erstmals in einem historischen Konzerte am 13. Februar 1914 in Tätigkeit. Damit — mit dem eigenen Orchester — stand die Gesellschaft auf musikalisch gesicherter Basis.

Der Rahmen der Aufführungen umspannte von Anfang an, entsprechend den bei der Gründung der Gesellschaft festgelegten Zielen, historische Konzerte und Konzertmusik überhaupt. Bedeutende Solisten wurden gewonnen, so schon im ersten Jahre

[1] Burkard, Musikgeschichtliches aus Donaueschingen. Neue Musik-Zeitung Jahrg. 42 Heft 20 S. 310 ff.

[2] Johne, Die Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek in Donaueschingen und ihre Musikbestände. A. a. O. S. 321 f.



Heinrich Burkard
Fürstl. Musikdirektor.

Raoul Pugno und Alex. Petschnikoff. In der kurzen Spanne vom Oktober 1913 bis Juli 1914 wurden sieben Konzerte gegeben, darunter Haydns „Jahreszeiten". Der künstlerischen Energie Burkards gelang es, neben dem Orchester auch einen Chor aus der Donaueschinger Bevölkerung heraus zu bilden.

Dann aber kam der Krieg. Cum clamant arma, silent musae. Sie mußten notgedrungen auch in Donaueschingen schweigen mit wenigen Ausnahmen; nur drei Kammermusikkonzerte brachten die Kriegsjahre. Nach dem Kriege aber setzten die zielbewußten Bestrebungen der Gesellschaft sofort wieder tatkräftig ein. Die Verhältnisse für das Orchester waren jetzt insofern günstiger, als in dem Orchester des in Donaueschingen garnisonierenden Ausbildungsbataillons J.R. 14 die Stadt eine bedeutsame Militärmusik besitzt, aus der durch das Entgegenkommen des Bataillonskommandos jederzeit der eigene Tonkörper mühelos ergänzt und verstärkt werden kann, ohne auf auswärtige Kräfte angewiesen zu sein.

Zum erstenmale nach dem Kriege trat die Gesellschaft mit einem Konzerte am 16. März 1919 wieder auf den Plan. Von den beiden weiteren Konzerten des gleichen Jahres sei besonders der Aufführungen anläßlich des 70. Todestages Konradin Kreutzers gedacht — des einstigen Fürstenbergischen Hofkapellmeisters in Donaueschingen —, das außer anderen verschollenen Werken Kreutzers auch die Uraufführung von dessen Faust-Szenen brachte.

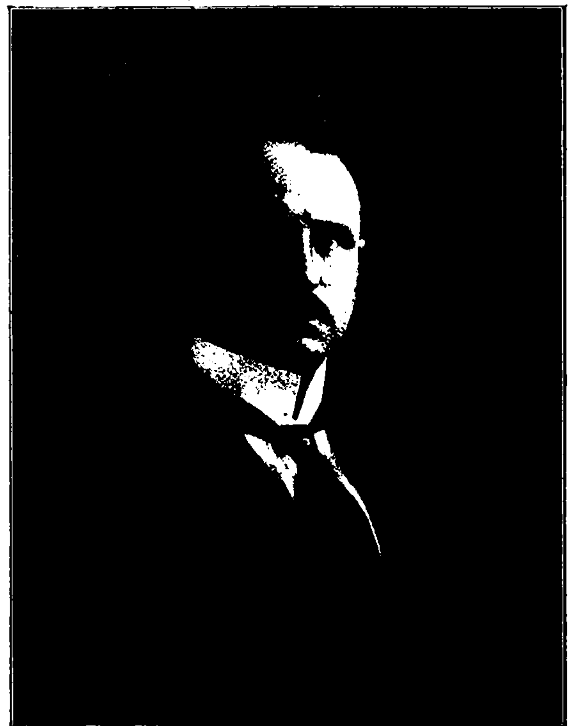
Die Anzahl der Aufführungen im folgenden Jahre 1920 stieg auf fünf. Das Beethoven-Jubiläum wurde 1921 mit einem großen Konzerte begangen, bei dem gleichen Anlasse hielt Prof. Dr. Nagel (Stuttgart) einen feinsinnigen Vortrag über den Meister. Daran schloß sich im Juni eine glänzende Aufführung der „Schöpfung" und im Juli ein historisches Konzert, das ausschließlich unbekannten Werken Konradin Kreutzers gewidmet war, Werken, die in der Hofbibliothek verwahrt liegen.

Mit dem Jahre 1921 aber schreitet die Gesellschaft erstmals über Donaueschingen und die engere Heimat hinaus vor das ganze musikalische Deutschland: mit dem „1. Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst" geschah der Sprung in das modernste, kampfumtobte Musikschaffen und — er gelang. Das Wagnis aber konnte nur dadurch gelingen, daß der Fürst zu Fürstenberg stets hilfsbereit, anregend, fördernd, großzügig unterstützend in die Schranken trat. Wäre schon die überraschende Entwicklung der Gesellschaft bis zum ersten Kammermusikfest ohne das fürstliche Haus und den kunstbegeisterten Fürsten, der die musikalischen Traditionen seiner Vorfahren wieder aufgenommen hat, kaum denkbar, so wären die Kammermusikfeste ohne ihn, ihren Protektor, überhaupt unmöglich. Von nicht zu unterschätzendem Werte war die Förderung, die schon dem ersten Musikfest durch unsere ersten Meister zuteil wurde. Den Ehrenausschuß bildeten Richard Strauß, der dem Feste durch seine persönliche Teilnahme die Weihe gab, Ferruccio Busoni, Sigmund von Hausegger, Max von Pauer, Hans Pfitzner, Artur Nikisch und Franz Schreker. Die Last der Prüfung und Auswahl der gleich im ersten Jahr über alles Erwarten zahlreich eingegangenen Manuskripte liegt auf den Schultern Heinrich Burkards, der Komponisten Eduard Erdmann und Joseph Haas, zu denen sich dieses Jahr noch Paul Hindemith gesellt.

Das Bewußtsein von der Wichtigkeit der Donaueschinger Kammermusikfeste ist schon viel zu sehr in Fleisch und Blut der Musikwelt übergegangen, als daß es notwendig wäre, hier noch Worte darüber zu verlieren: ihre historische Bedeutung steht heute bereits fest.

Neben den Aufführungen moderner Kammermusik wird alte und ältere und neuere Musik älterer Richtung nach wie vor durch die Gesellschaft weiter gepflegt. Das Jahr 1921 brachte insgesamt acht Konzerte, im Jahre 1922 erhöht sich ihre Zahl auf elf. Angeregt durch den künstlerischen Erfolg der Kammermusikfeste, begnügte man sich mit der Aufführung modernster Musik nicht mehr allein in jenem Rahmen der Musikfeste, sondern gab darüber hinaus im Jahre 1922 (November) noch zwei Konzerte, die das Schaffen der Modernen beleuchteten und in denen Béla Bártok mit einem Streichquartett, Florent Schmitt mit einer Sonate für Violine und Klavier, und Artur Honegger mit einer Sonate für Viola und Klavier zu Worte kamen. Ueberdies gab es dabei zwei Uraufführungen: Ferruccio Busonis „Klavierwerk in sechs Sonatinen" und Paul Hindemiths IV. Streichquartett Op. 22.

Ein gleiches geschah in diesem Frühjahr; unter den bisher fünf Konzerten des Jahres 1923 waren zwei der modernen Musik gewidmet, die als Auftakt zum diesjährigen Kammermusikfest gewertet werden müssen. Das eine am 10. Mai brachte neben Alois Hábas I. Viertelstonquartett und Ludwig Webers II. Streichquartett zwei Uraufführungen: die „Breugnon-Suite" von Johann Friedrich Hoff und Hindemiths Solosonate



Georg Mall
I. Vorsitzender der Gesellschaft der Musikfreunde seit Gründung derselben (1913). (Phot. Atelier Grill, Donaueschingen.)

für Violoncello. Am 17. Juni aber wurde Hindemiths tiefergreifendes „Marienleben" uraufgeführt.

Zusammengefaßt stellt sich die Tätigkeit der Donaueschinger Gesellschaft der Musikfreunde in den zehn Jahren ihres Bestehens — trotz der beschränkten Tätigkeit während des Krieges — so dar: insgesamt wurden 42 Konzerte veranstaltet mit 21 Uraufführungen.

Von Werken, die aus der Fürstlichen Hofbibliothek sozusagen „ausgegraben" wurden und sich des „Ausgrabens" — bei einer Reihe der folgenden Namen versteht sich das von selbst — sehr würdig zeigten, mögen genannt werden: D dur-Symphonie und die Ouvertüre und Arien aus „Ritter Roland" (beides unveröffentlicht), von Joseph Haydn; Mozarts „Quodlibet musicum"; D dur-Symphonie und Serenade von Ditters von Dittersdorf; D dur-Symphonie von Anton Eberl; Arien aus „Il convito" von Dom. Cimarosa; Symphonie Es dur von Franc. Gossec, Symphoniesätze von Rom. Hoffstetter und Rosetti; Streichtrio von Röser; Klavierquartett von Hoffmeister; Konr. Kreutzers Tedeum, Faust-Szenen, Septett, Quartett für Klarinette und Streichtrio und Lieder; und schließlich die Festmesse in A dur und die Festouvertüre von J. W. Kalliwoda.

An Werken moderner Musik erschienen auf den Programmen: Paul Hindemith: Streichquartett Op. 16, Streichquartett Op. 22, Violasonate, Viola d'amour-Sonate, Solosonate für Violoncello, Kammermusik Nr. 1, „Die junge Magd", „das Marienleben"; Ernst Krenek: Serenade für Klarinette, Violine, Bratsche und Violoncello, Symphonische Musik für neun Soloinstrumente; Alois Hába: Streichquartett Op. 4, I. Vierteltonquartett; Richard Zöllner: Quintett; Hermann Grabner: Triosonate; Wilhelm Groß: Variationen für Klavier; Philipp Jarnach: Quintett; Hans Jürgen von der Wense: Eddalieder; Rudolf Dinkel: Fuga grotesca für Streichquartett; Bernh. van Dieren: Streichquartett; Rud. Peters: Violinsonate; Fidelio Finke: Streichquartett; Karl Horwitz: Lieder; Max Butting: Quintett; Ferruccio Busoni: „Das Klavierwerk in sechs Sonatinen"; J. Fr. Hoff: „Breugnon-Suite"; Edmund Schröder: Michelangelo-Lieder; Reinhold Laquai: Klarinettensonate; Florent Schmitt: Sonate für Violine und Klavier; Ludwig Weber: II. Streichquartett; Felix Petyrek: Sextett; Béla Bártok: Streichquartett; Alban Berg: Klaviersonate; Artur Honegger: Sonate für Viola und Klavier.



Eduard Erdmann

Mitglied des Musikausschusses. (Phot. Gust. Bandau)

Um dem zusammenfassenden Ueberblick einigermaßen Vollständigkeit zu geben, sei noch auf die wichtigsten der übrigen Komponisten kurz hingewiesen, von denen Werke in den Symphoniekonzerten zur Aufführung gelangten: Johann Sebastian Bach (Doppelkonzert), Händel (Concerto grosso für Oboe und Streicher), Haydn („Jahreszeiten", „Schöpfung", sechs Symphonien, Violoncellokonzert), Mozart (Symphonie C dur, „Les petits riens", Violinkonzert A dur, Deutsche Tänze, Suite aus „Idomeneo"), Beethoven (Symphonien 1, 5 und 6, Klavierkonzert Es dur, Violinkonzert Egmont-Ouvertüre), Schubert (Symphonie h moll, Rosamundemusik, Wandererphantasien), Mendelssohn (Violinkonzert, „Meeresstille und glückliche Fahrt"), Schumann (Symphonie Nr. 4), Wagner (Meistersingervorspiel), Liszt (Tasso), Wieniawsky (Violinkonzert), Dvořak (Violoncellokonzert, „In der Natur"), Smetana („Die Moldau"), Grieg (Vollständige Peer Gynt-Musik), Sibelius „Der Schwan von Tuonela", „Finlandia"), Tschaikowsky (Violinkonzert, Rococovariationen) und Richard Strauß („Bürger und Edelmann").

Eine ganze Reihe ausgezeichneter Solisten und Virtuosen waren zur Ausführung all der mannigfachen Solopartien nötig und sind in Donaueschingen bekannte und gefeierte Gäste: das Rosé-, Wendling-, Havemann-, Zika- und Amar-Quartett, die Karlsruher Bläservereinigung, die Pianisten Raoul Pugno, Alfred Hoehn, Walter Rehberg, Eduard Erdmann, Kessissoglu, Emma Lübbecke-Job, Paul Otto Moeckel, Galston u. a.; an Geigern Alex. Petschnikoff, Kath. Bosch-Moeckel, Anna Hegner, Fritz Hirt, die Klarinettisten Phil. Dreisbach und Edmund Allegra; an Sängern und Sängerinnen Charlotte Huhn, Anna Kämpfert, Tiny Debüser, Beatrice Lauer-Kottlar, Hermann Weil und manch andere.

Doch genug des Namengewimmels! Zehn Jahre — davon fast die Hälfte ein leeres Blatt infolge des Weltkrieges — sind eine kurze Spanne Zeit, um so erstaunlicher die Fülle des Geleisteten und Erreichten. Ein gut Stück echt deutschen Idealismus lebt in der Donaueschinger Gesellschaft der Musikfreunde, die es neben der Pflege der allgemeinen Musik gewagt hat, den Jungen und Jüngsten im Streite der Meinungen Ellbogenfreiheit zu verschaffen; und das abseits der großen Musikzentren in einem kleinen Provinzstädtchen, aber getragen von dem Mäcenatentum eines verständnisinnigen Fürsten, mit einem großzügigen, unermüdlichen Dirigenten in der Person Burkards als musikalischem Leiter und einem tatkräftigen Vorsitzenden an der Spitze. Gelingen spornt an: mit Zuversicht blickt die Gesellschaft auf ihre Weiterentwicklung im Dienste ihrer Göttin. Mögen die nächsten zehn Jahre sich weiterhin in der aufsteigenden Linie bewegen! Dr. J.

Das Donaueschinger Programm.

Robert Oboussier.

Vater Belgier, Mutter Deutsche. Lebte von Kindheit auf in Deutschland. Schulzeit in Heidelberg. Musikstudium bei Philipp Jarnach in Zürich, dann in Berlin, wo er auch die Hochschule für Musik besuchte. Lebt dortselbst. — Schrieb eine Sonatine für zwei Violinen und Klavier, Lieder mit Flöte und Klavier nach Texten aus Bethges „Die chinesische Flöte" und das Streichquartett Op. 3.

Das Streichquartett, dessen erste beide Sätze im Februar in der „Gesellschaft für neue Musik" in Köln zur ersten Aufführung kamen, beginnt mit einer Improvisation, die in eine Fuge übergeht. An den zweiten Satz — Andante — schließt sich unmittelbar der dritte — Lento — an, der eine Vertonung von Hebbels „Gebet" bringt.

Frank Wohlfahrt,

Dichter und Komponist, geboren am 15. April 1894 in Bremen. Seine Lehrer der Komposition waren Max Loewengard (Hamburg), Prof. Wilhelm Klatte (Berlin) und Prof. Dr. Ernst Kurth (Bern). Musikalische Werke: Zwei Klaviersonaten, einige



Frank Wohlfahrt.
Phot. H. Rainer, München.

Hefte Lieder und zwei Streichquartette in E dur und g moll (alle Werke sind Manuskript). Außerdem schrieb er einige Zyklen Gedichte und die Wortdramen „Der bethlehemitische Kindermord" und „Salome".

Alois Hába,

geboren 1893 zu Wisovitz in Mähren, begann seine Kompositionsstudien bei Prof. Vit. Novák am Konservatorium in Prag, ging dann zu Prof. Franz Schreker an die Musikakademie in Wien und später mit diesem an die Akademische Hochschule für Musik in Berlin. Lebt in Berlin.

Seine bisherigen Kompositionen sind: Drei Fugen für Klavier Op. 1 a; Variationen und Fuge für Klavier über einen Kanon von R. Schumann Op. 1 b; Zwei Klavierstücke Op. 2 (Universal-Edition); Klaviersonate Op. 3 (Universal-Edition); Streichquartett Op. 4, Uraufführung beim I. Donaueschinger Kammermusikfest 1921 (Universal-Edition); Ouvertüre Op. 5 (Universal-Edition); Sechs Klavierstücke Op. 6; Streichquartett im Viertel-



Alois Hába.

tonsystem Nr. 1 Op. 7 (Universal-Edition); Symphonisches Konzert für Klavier und Orchester Op. 8; Chorsuite im Vierteltonsystem; Streichquartett im Vierteltonsystem Nr. 2 Op. 12.

Ueber Form und Stil des Vierteltonquartetts Nr. 2 Op. 12.

Das Verständnis dieses Quartetts ist nicht abhängig von der gewohnten Art zu hören, es steht vielmehr in Form und Stil, in Klang und Gestaltung auf völlig neuer Grundlage. Der Hörer findet nichts mehr von früheren Stilerrungenschaften (thematischer Arbeit, Durchführungen, Imitationen, Fugatos, Sequenzsteigerungen u. a.), nichts von der üblichen Melodiegliederung. Auch in der Form ist keine Anlehnung an bisher Erworbenes zu spüren.

Der erste, mäßig bewegte Satz ist eine auf fünf führenden längeren melodischen Gedanken aufgebaute Einheit. Die Hauptmelodien bringt der Reihe nach die Bratsche, 1. Violine, Violoncello, 2. Violine, Bratsche. Die Nebenstimmen führen selbständige Ideen aus, die in der Rhythmik und Bewegung im Gleichgewichtsverhältnis zu den Hauptgedanken stehen. Die ersten drei Abschnitte (mit den drei ersten Hauptgedanken) haben einen aufbauenden, die nächsten zwei Abschnitte einen klärenden und dann abschließenden Charakter.

Der zweite, lebhafte Satz hat folgende Form: Die erste Hälfte besteht aus drei vorstrebenden Abschnitten (im ersten Abschnitt führt die 1. Violine, der zweite ist harmonisch-rhythmischer Art, der dritte mit führender Melodie in der Bratsche gipfelt im Unisono). Nach kurzer Bindung folgt der vierte Abschnitt als Ruhepunkt zwischen der ersten und zweiten Hälfte. Die zweite Hälfte gliedert sich wieder in drei Abschnitte. Im ersten führt die Bratsche, im zweiten Violoncello mit anschließender Oktavverstärkung der Bratsche, im dritten folgt nach kurzer Bindung der dritte, rhythmisch-harmonische Teil, der sich auf dem Ton c entwickelt und den Abschluß des zweiten Satzes bringt.

Bruno Stürmer.

Ich bin am 9. September 1892 in Freiburg i. B. geboren, von der Mutter schwäbisch-alemannisches Bauernblut, vom Vater her — der Sage nach — polnische Erregungen in mir. Gymnasium und zugleich Konservatorium (bis zur „Reife"!) absolvierte ich in Karlsruhe. Dann zwei Jahre auf die Universität Heidelberg, Musik bei Wolfrum, daneben viel und gründlich Philosophie. Im zweiten Jahre zugleich Kapellmeister-Volontär am Hoftheater in Karlsruhe. Im Sommer 1912 bei der Sommerschmiere in Norddeutschland als I. bis IV. Kapellmeister, im Herbst durchgebrannt und nach München „berufen" als Leiter der Uraufführung eines überwagnernden sehr teutschen Musikdramas. Gründliches Fiasko des Werkes, mit Taschengeld von 50 Mark abgefunden und Studium der Musikwissenschaft an der Universität unter Sandberger, Kroyer und Schmitz begonnen. Daneben Kunst- und Literaturgeschichte. Um leben zu können, abwechselnd im Kabarett als Begleiter oder Ensemble-Pianist und Korrepetitor in Gesangsschulen. Den Aufstieg, der zugleich mit der Doktorarbeit begonnen hatte, beendete der Krieg. Im März 1915 schon schwer verwundet, 17 Monate im Lazarett, dann Garnisonsdienst: Postüberwachung und Generalkommando in Karlsruhe als Leiter zweier Wanderkinos und eines Singspieltheaters (eigene Bearbeitungen für die Aufführungen). Daneben in Freiburg Kritiker, in Karlsruhe Lehrer für Klavier und Theorie, und viel Konzerte mit meiner Frau. Zwischendurch hatte ich geheiratet, eine Geigerin. Nach dem Kriege in Karlsruhe als Dirigent, Lehrer und konzertierend, später (1920) nach Heidelberg ans Konservatorium. Große Gesangvereine geleitet, zugleich Kritiken geschrieben. Dann Kapellmeister am Stadttheater in Heidelberg und im letzten Winter in Remscheid. Heute bin ich wieder, wo ich schon einmal gewesen bin: im Kino bei Fantasien, Ouvertüren und Intermezzi. Einen Verband, den der Badischen Musiker, habe ich auch einmal gegründet und ihn und seine Zeitschrift geleitet. Und immer Artikel geschrieben, meist kritischer Natur.

Komponiert habe ich seit meinem 14. Lebensjahr. Mein erstes Opus war eine Ouvertüre zu „Don Carlos". Aber erst seit etwa 1918 gebe ich noch etwas her zur Aufführung, das andere ist versiegelt. Ein Legendenspiel „Der Tänzer unsrer lieben Frau" (Text von Weinrich) ist bis heute über die Bühnen von Krefeld, München (Nationaltheater) und Hannover gegangen. Kammermusik und Orchesterwerke viel aufgeführt: von mir selbst aus dem Manuskript, Chöre und meine „Suite für 9 Soloinstrumente" sind im Verlage B. Schott's Söhne erschienen.

Hermann Reutter,

geboren zu Stuttgart am 17. Juni 1900. Seit frühester Jugend Beschäftigung mit der Musik, hauptsächlich Klavier-



Bruno Stürmer.
Hanns Tschira, Werkstätte für künstl. Lichtbildnerei.



Hermann Reutter.
Nach einer Zeichnung von Otto Kirschner.

studium und freie Fantasie. Schrieb mit 15 Jahren die ersten Kompositionen, die teilweise in engeren Kreisen zur Aufführung kamen. Von 1920—1922 Studium bei Prof. Courvoisier und Franz Dorfmüller in München. Seit März 1922 allmähliche Aufführung der Kompositionen in München, Frankfurt, Stuttgart, Köln, Heidelberg, Weimar und Osnabrück. Reutter lebt gegenwärtig in Stuttgart, wo er neben der kompositorischen Arbeit als Begleiter tätig ist.

Es liegen folgende Werke vor: Op. 1: Antagonismus, Musik für zwei Klaviere; Op. 2: Lieder; Op. 3: Drei Hymnen von Hölderlin für eine Altstimme und Streichquartett; Op. 4a: Tokkata und Fuge c moll; Op. 4b: Chaconne und Fuge cis moll; Op. 5: Lieder; Op. 6: Erste Sonate für Klavier; Op. 7: Zweite Sonate für Klavier; Op. 8: Fantasia apocalyptica: Erscheinungen zweier Choräle für Klavier; Op. 9: Drei Hymnen von Hölderlin für hohe Stimme und Klavier; Op. 10: Trio für Klavier, Violine und Cello; Op. 11: Variationen über ein altes Landknechtslied für Klavier; Op. 12: I. Streichquartett; Op. 13: Konzert für Klavier und Kammerorchester (unvollendet); Op. 14: Lieder.

Trio für Klavier, Violine und Cello Op. 10 (Uraufführung).

Aeußerst lebhaft: rasch und fantastisch — Nachtgesang: sehr langsam und feierlich — Finale: lebhaft und keck.

Der 1. Satz: Aeußerst lebhaft hat im wesentlichen Sonatenform, doch besteht das thematische Material, statt aus mehreren Themen, hier nur aus einem markanten Gedanken, dessen Varianten Ueberleitung, Seitensatz, Durchführung, Rückgang, Reprise und Coda bilden. Das Thema tritt zunächst im Klavier allein auf:

Aeußerst lebhaft
Klav.
f agitato
ff
p subito
crescendo molto
poco a poco ritenuto
usw.

Die thematische Entwicklung bleibt zunächst der Violine und dem Klavier überlassen, bis nach großer Steigerung das Cello ff einfällt und immer breiter werdend, gleichsam rezitativisch, zum Seitensatz überleitet:

Violoncello
ff
ritenuto
ausdrucksvoll
usw.

Der Seitensatz ist sehr ruhig gehalten, steht im 5/4-Takt und bringt zu der immer hervortretenden Cellostimme freie Kontrapunkte in Violine und Klavier.

Mit Alla marcia quasi allegretto beginnt die Durchführung zunächst im Klavier, später in den Streichinstrumenten:

Klav.
mp
usw.

Nach der Durchführung wird im wesentlichen der 1. Teil wiederholt und von einer Coda im Presto-Tempo abgeschlossen. Der 2. Satz ist ein ganz kurzes Scherzo, fast durchweg *pp* gehalten. Der 3. Satz: Nachtgesang beginnt mit langgezogenen Tönen, aus denen sich allmählich melodische Bewegung löst:

Viol.
Vcello.
p
p
sanft wachsen
usw.
usw.

Die Instrumente geraten allmählich in polyphonen Fluß, bis sich beim ersten Höhepunkt ein Thema bildet, das von da an die Entwicklung im wesentlichen beeinflußt:

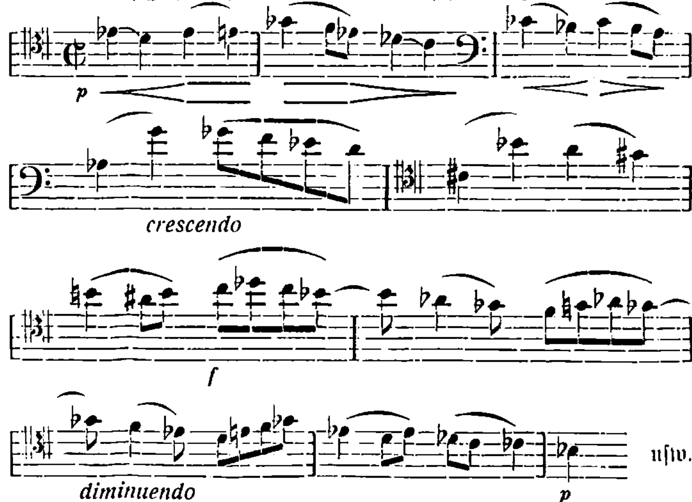
Nach großen Steigerungen Ueberleitung in die Stimmung des Anfangs.

Der 4. Satz (Sonatenform) bringt zwei neue Themen, deren breite Durchführung durch ein Fugato gesteigert wird, das alle wesentlichen Themen des Stückes kontrapunktisch verwendet.

Finale:



Seitenthema, beginnt im Cello:



Johann Friedrich Hoff,

geboren 1886 zu Frankfurt a. M., erhielt frühzeitig violinistische Ausbildung während seiner Gymnasialzeit; studierte 1906 bis 1912 in Freiburg i. Br. und Berlin Geschichte, Geographie, Germanistik und Philosophie, promovierte 1912 bei Friedrich Meinecke zum Dr. phil. und wandte sich danach endgültig der Musik zu. Nach mehrjähriger Ausbildung an Dr. Hochs Konservatorium bei Ad. Rebner und Bernhard Sekles und vorübergehender Orchestertätigkeit gehörte er 1921—1923 als Lehrer der Städt. Musikhochschule in Mainz an. Hoff lebt in Frankfurt a. M.

Werke: Klavierstücke Op. 1, Op. 18; Chromatische Präludien für Klavier Op. 9; Lieder mit Klavier Op. 2—6, 8, 14, 16, 19, hauptsächlich nach Texten von Chr. Morgenstern; Kleine Stücke für Streichinstrumente Op. 7, 10; Gesänge nach Rabindranath Tagore, mit Begleitung von Streichinstrumenten, Op. 12; Klavier-Trio Op. 11; Breugnon-Suite für Streichtrio Op. 13; Sonate für Violoncello und Klavier Op. 15; Zwei Streichquartette Op. 17; Streichquintett Op. 20; Streichquartett Op. 21.

*

Das zur Aufführung gelangende Es dur-Streichquintett Op. 20 für 2 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelli ist gegliedert in vier Sätze: 1. Bedächtig, Bewegt; 2. Sehr wild; 3. Langsam; 4. Flott und spielerisch. Das musikantisch gehaltene Stück erläutert sich selbst.

Fidelio F. Finke.

Ich bin am 22. Oktober 1891 in Josefsthal in Nordböhmen geboren. Im Hause meines Vaters, des Oberlehrers Fidelio Finke, in seinem bescheidenen Wirkungskreise ein begeisterter Herold der Kunst Richard Wagners, hörte ich viel gute alte und neue Musik. Einen regelrechten Musikunterricht erhielt ich nicht, da die ersten frühen diesbezüglichen Versuche meiner Ungeduld wegen fehlschlugen. Vor den Fingerübungen grauste mir und Manzers Kirchenharmonielehre flößte mir auf lange Jahre hinaus einen gründlichen Abscheu vor aller Theorie ein. Mein Vater wollte übrigens auch gar nicht, daß ich Berufsmusiker würde. Nichtsdestoweniger komponierte ich heimlich u. a. eine Klaviersonate, ein Streichquartett und ein viersätziges Bläserseptett. Nebenbei malte und dichtete ich. Es war mir selbst noch nicht klar, welcher der drei Künste ich endgültig zuneigen würde. Als ich 16 Jahre alt war, hatte indes die Vorliebe für die Musik so die Oberhand in mir gewonnen, daß ich mit Einwilligung meines Vaters das Lehrerseminar in Reichenberg verließ und nach Prag ging, um bei meinem Onkel Romeo Finke, dem heutigen Direktor der Deutschen Musikakademie in Prag, Klavier und bei Vitězlav Novák Komposition zu studieren.



Fidelio F. Finke.

1910—11 besuchte ich Nováks Meisterklasse für Komposition am Prager Konservatorium und absolvierte mit Vorzugsdiplom. Die folgenden Jahre brachte ich mich als Privatmusiklehrer durch. 1915 wurde ich als Theorielehrer am Prager Konservatorium angestellt. Und siehe da, jetzt überwand ich nicht nur meine alte Abneigung gegen Theorie, ich entdeckte sogar in mir eine nicht geringe Passion fürs Theoretisieren und Dozieren. Bei der Gründung der Deutschen Akademie für Musik in Prag (1920) übernahm ich die Kompositionsschule. Außerdem bin ich seit zwei Jahren staatlicher Inspektor der deutschen Musikschulen in der tschecho-slowakischen Republik.

Von meinen Werken sind bisher veröffentlicht: Intermezzo für Klavier (1910, preisgekrönt vom Wiener Tonkünstlerverein, U.-E.); eine Reiterburleske, symphonische Dichtung für Klavier (1913/14, U.-E.); Vier Klavierstücke (1910/11, J. Hoffmann Prag); Romantische Suite für Klavier (1915/16, ebenda); Gesichte, sieben Klavierstücke (1920, ebenda); Klaviermusiken für Kinder (1921, ebenda); Marionetten-Musiken für Klavier (1921, ebenda); Sieben drei- bis neunstimmige Frauenchöre a cappella (1912, ebenda).

Manuskript sind: Suite für Streichorchester (1910/11), 1913 von F. v. Weingartner zur Aufführung durch die Wiener Philharmoniker angenommen, von diesen selbst abgelehnt; Klavierquintett (1911); Streichquartett (1913/14), Uraufführung beim II. Donaueschinger Kammermusikfest 1922; Drei Lieder

(1912); Variationen und Fuge für Kammerorchester (1914); „Frühling", fünf Orchesterlieder (1915), „Pan", symphonische Dichtung für großes Orchester (1916—18), beide Werke von Zemlinsky in der Prager Philharmonie aufgeführt, Aufführung in Leipzig oder Berlin von Scherchen beabsichtigt; „Abschied", symphonisches Gedicht nach Worten Fr. Werfels für Sopran, Tenor und großes Orchester (1917), unaufgeführt; Drei Lieder für tiefe Stimme (1918); „Mein Trinklied" für drei Soli, Männerchor und Blasorchester (1919), unaufgeführt; Acht Musiken für zwei Geigen und Bratsche (1922); ferner ein Opernfragment.

Philipp Jarnach.

Ich bin Spanier, am 26. Juli 1892 als Sohn des katalonischen Bildhauers Esteban Jarnach in Noisy (Frankreich) geboren, studierte in Paris, wo ich Schüler von E. Risler (Klavier) und Lavignac (Theorie) wurde (1907—1909). — Das Wichtigste des Kompositionshandwerks glaube ich jedoch allein gelernt zu haben. Meine ersten Arbeiten erschienen 1911. — 1914 kam ich nach der Schweiz und ließ mich in Zürich nieder. Von 1918 bis Frühjahr 1921 war ich Kontrapunktlehrer am Züricher Konservatorium. In Zürich lernte ich (1915) Busoni kennen, dessen Umgang mir zu großem künstlerischen Gewinn gereichte.

Ich habe 1914 eine Deutsche (Frl. Amalie Streicher) geheiratet; mein Knabe wurde in Bayern erzogen. Seit Jahren verbringe ich den Sommer hier, auf dem Gut meines Schwiegervaters. Meine Kompositionen erscheinen von 1913 ab bei deutschen Verlegern. Seit 1921 lebe ich als Lehrer für Klavier und Theorie in Berlin.

Veröffentlichte Werke: bei Durand (Paris): Lieder, 2 Hefte Klavierstücke, Ballade für Violine und Klavier, Sonate für Violine und Klavier; bei Zierfuß-Aibl (München): Lieder, Sonate für Violine Solo; bei Schlesinger (Berlin): Sonatine für Flöte und Klavier, Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello (Aufführung beim I. Donaueschinger Kammermusikfest 1921); bei Schott (Mainz): Lieder, Sonate für Violine Solo. Unveröffentlicht: Kammermusikwerke: Cellosonatine, Streichquartett; Orchesterwerke: „Winterbilder" (1915—16), Vorspiel zu „Prometheus" (1915), „Prolog zu einem Ritterspiel", Tondichtung (1917), „Symphonia brevis" (1920).

Das zur Aufführung gelangende Streichquartett (unveröffentlicht), das im Mai dieses Jahres erstmals vom Amar-Quartett in Frankfurt gespielt wurde, erlebt seine zweite Aufführung. Das Werk besteht aus zwei Sätzen.

Streichquartett Op. 16. (Komp. 1922/23.)

I. Teil.

Un poco sostenuto — Allegro moderato — Allegro deciso — Moderato.

1. (𝅗𝅥 = 69) (Takt 10 der Einleitung)



später: *quasi marcia*



2 A *Andante*





2 B



sotto voce

3 A *Allegro moderato*





3 B (Koda)



Der I. Teil besteht aus drei großen Abschnitten, deren formaler Verlauf durch weit ausholende rhythmische Staffelungen bedingt wird. Der äußeren Gestalt nach einer aufsteigenden und zurücksinkenden Linie vergleichbar, vollzieht sich die Satzentwicklung innerhalb mehrerer ineinander verschränkter Variationengebilde, wobei die ursprünglichen Themen durch neue Elemente nach und nach erweitert werden. — Sie erscheinen zuletzt wieder allein und führen durch eine breite Koda zu ruhigem Ausklang.

II. Teil.

Allegro molto vivace e con fuoco. — Adagio. — Allegro con fuoco. — Presto.

1. *Allegro con fuoco*



2.

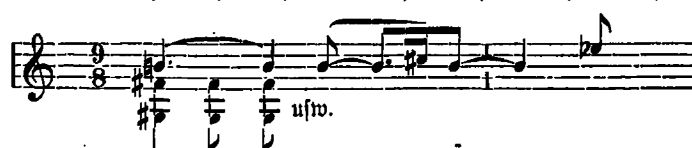


3. (𝅗𝅥 = 104)



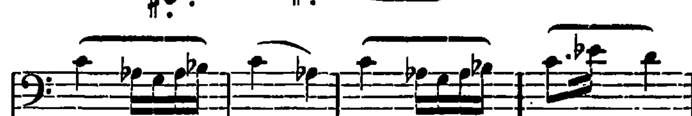
4. (♪ = 92)
Adagio





Strette I:
Presto





Strette II:





Im II. Teil — Rondosonate — stehen sich die beiden lebhaften Sätze vollkommen symmetrisch gegenüber, wenngleich der zweite weniger die „Reprise" als die „Durchführung" des ersten darstellt. — Den Mittelteil bildet ein selbständiger Adagiosatz. Das motivische Material der zwei Stretten ergibt sich aus teilweiser Umbildung der Rondothemen.

Konradin Kreutzer in Donaueschingen.

Von Heinrich Burkard.

Eine halbe Stunde Weges von Meßkirch im Oberbadischen steht in einem sanften Wiesental Konradin Kreutzers Geburtshaus, die Talmühle. Sie gehörte wie der Grund und Boden von altersher den Herren von Fürstenberg und ging als Erblehen gewöhnlich vom Inhaber auf den Sohn oder Schwiegersohn über. Am 20. November 1780 wurde dem Talmüller Johann Baptist Kreutzer der dritte Sohn geboren, der nach dem Bischof von Konstanz den Namen Konradius erhielt.

Früh zeigten sich bei dem aufgeweckten Knaben Sinn und Begabung für die Tonkunst, die ihre erste Förderung durch den Meßkircher Präzeptor Johann Baptist Riegger erhielten. In der Lateinschule der Benediktinerabtei Zwiefalten bekamen die praktischen Studien die theoretische Basis durch den als Kontrapunktiker damals weitbekannten Mönch Ernest Weinrauch. Nach der Schließung des Klosters, 1796, setzte Konradin seine Studien in Schussenried fort; 1799 bezog er die Universität Freiburg. Die Erfolge, die er hier durch seine musikalischen Fähigkeiten, auch mit einem kleinen Bühnenspiel „Die lächerliche Werbung" fand, ließen den langgehegten Entschluß, sich ganz der Tonkunst zu widmen, zur Tat werden. Als 1801 der Vater starb, hing er das Universitätsstudium an den Nagel und zog als wandernder Virtuose und Sänger in die Welt.

Konstanz, Zürich, Basel, Luzern wurden längere Stationen auf seiner Wanderschaft. Im Sommer 1804 zog er donauabwärts, der Kaiserstadt Wien entgegen. Lust und Liebe zur Schöpfertätigkeit fanden in der mit Musik beladenen Atmosphäre der heiteren Stadt mächtige Anregung. Sechs Bühnenwerke entstanden hier in den nächsten Jahren. Auf einer Künstlerfahrt, die er 1810 begann, wurde Stuttgart die Stätte wiederholten längeren Aufenthalts. In der württembergischen Hauptstadt fand er seine erste Anstellung: König Friedrich ernannte ihn 1812 zu seinem Hofkapellmeister. Die sicheren Verhältnisse erlaubten ihm, einen Herzenswunsch zu befriedigen: am 18. Oktober 1812 führte er die Jungfrau Anna Huber aus Glattfelden bei Zürich als Lebensgefährtin heim. Mißhelligkeiten mit der Intendanz verleideten ihm später das Amt. 1816 erbat er den Abschied. Er wandte sich zunächst in die Schweiz und wurde im November 1816 Dirigent des Musikkollegiums in Schaffhausen. Bis Frühjahr des nächsten Jahres leitete er die Konzerte. Dann ergriff er wieder den Wanderstab. Im Sommer 1817 erhielt er von dem jungen Fürsten zu Fürstenberg, der eben die Herrschaft antrat, einen Ruf nach Donaueschingen.

Hier in der kleinen Schwarzwaldresidenz hatte von der Mitte des 18. Jahrhunderts an, als nach dem Erlöschen der Meßkircher Linie Donaueschingen zum Mittelpunkt der Fürstenbergischen Lande wurde, ein lebhaftes Interesse für das Schaffen auf allen Gebieten der schönen Künste eingesetzt, das bald zur Gründung eines ständigen Orchesters und (1784) eines Hoftheaters führte, auf dem in der Folge die ganze damalige Opern- und Schauspielproduktion eine sorgsame Pflege fand. Erst um die Jahrhundertwende brachten die trüben politischen Verhältnisse einen Niedergang des Kunstlebens mit sich. 1812—17 war das Hoftheater geschlossen. Eine neue Blütezeit brach an, als 1817 Karl Egon II. die Herrschaft übernahm. Eine seiner ersten Taten war die Berufung Kreutzers in seine Residenz. Kreutzer erhielt vor Antritt seines Amtes noch einen längeren Urlaub zur Aufführung seines „Orestes", der im Mai 1818 in Prag in Szene ging. Ueber Wien, München, Augsburg trat er im August die Reise nach seiner neuen Wirkungsstätte an. Von Augsburg aus hatte er noch Grillparzer um ein Libretto („Sappho") gebeten, „daß ich mich den Winter hindurch in meinem einsamen Donaueschingen damit und stets mit Ihnen im Geiste beschäftigen könnte". Am 20. September fuhr der Postwagen mit Herr und Frau Kreutzer in Donaueschingen ein.

Das Anstellungsdekret Kreutzers lautet [1]:

Wir Carl Egon
Fürst zu Fürstenberg etc.

Haben in Erwägung der ausgezeichneten musikalischen Kenntnisse und der Vortrefflichkeit der Compositionen Uns bewogen gefunden, den Conradin Kreutzer zu Unserm Hofkapellmeister zu ernennen,



und demselben die Führung und Direction der Hofmusik sowohl in der Kirche, als wo immer Wir sonst Unsere Musik hinverwenden wollen, zu übertragen.

Als Besoldung bestimmen Wir ihm

an Geld	1500	fl.
an Tischgeld	300	„
Holz hartes	4	Klafter
do. weiches	14	„

nebst freier Wohnung.

Ferner wollen Wir demselben jährlich eine Reise-Urlaub auf 2 bis 3 Monathe gnädigst gestatten.

In Gegenständen, wo Unser Hofkapellmeister Kreutzer für Uns Geschäfte besorgt, oder Musikalien bestellt, hat derselbe in soweit die Postfreiheit zu genießen, daß er die Kösten davon Uns vorlegen kann, welche Wir sodann zur Zahlung anweisen werden.

Die Besoldung und Benutzung der übrigen Emolumenten hat vom 1ten August 1818 anzufangen.

Urkundlich dessen haben wir gegenwärtiges Dienst-Dekret eigenhändig unterschrieben und mit Unserm fürstlichen Siegel versehen.

So geschehen Donaueschingen, den 8ten April 1819

Karl Egon

Kreutzer fand in seiner ersten und vornehmsten Aufgabe, der Reorganisation der Hofkapelle, bei seinem fürstlichen

[1] nach den Akten des Fürstl. Archivs.

Gönner weitreichende Unterstützung. Orchester- und Sängerpersonal und der Notenfundus erfuhren eine wesentliche Vermehrung. Zum Ausbau der Kapelle durfte er sich tüchtige Musiker aus seinem früheren Wirkungskreis Stuttgart herbeiziehen. So war bald wieder ein leistungsfähiger Instrumentalkörper gebildet.

Kurz nach Kreutzers Dienstantritt war der Hof durch das Ableben des Großherzogs Karl von Baden, des Vaters der Fürstin, in Trauer versetzt worden. Infolgedessen unterblieben im ersten Jahr die Theateraufführungen. Kreutzers Tätigkeit beschränkte sich auf die Leitung der Konzerte und der Kirchenmusik. Den Sommer 1819 verbrachte er in der Schweiz, wo seine Kunst von früher her Freunde hatte.

Kreutzers Befriedigung über seinen Wirkungskreis spricht sich in einem Brief vom 24. Oktober 1819 an Bernhard Ziegler, einen Züricher Bekannten, aus:

„Mein theuester Freund Ziegler!

Schon so lange war es in meinem Wunsche Ihnen auch etwelche Notizen von meiner Existenz — von meinem Treiben und Jagen — mitzutheilen, und mich überhaupt wieder einmal freundschaftlich mit Ihnen zu unterhalten; allein seit meiner Anwesenheit wechseln mir so sehr Geschäfte — und Beschäftigungen, Zerstreuungen, daß ich nur mit Mühe an das Brief Schreiben kommen kann! selbst gerade Itz bin ich, wie Sie weiter unten sehen werden, ziemlich im Gedränge! — Nichtsdestoweniger aber denke — ich und meine l. Frau recht oft, und gewiß recht herzlich an Sie Beyde und rufen uns recht oft im traulichen Gespräche die mit Ihnen so froh verlebten Stunden ins treue Gedächtniß zurück! —

Daß ich Ihnen also sage: — gleich in den ersten 14 Tagen bezogen wir ein anderes — sehr freundliches und bequemes Quartier — da gab es nun der Geschäfte genug für Mann und Frau —

später machten wir noch eine kleine Lust Reise auf den Schwarzwald und nach Freiburg im Breisgau, was uns große Freude gewährt! —

Nun seit 3 Wochen habe ich alle Hände voll zu thun — besonders mit Organisierung der Kapelle — die schon soweit gediehen ist, daß ich d. 4ten November — als den Namenstag unseres lieben Fürsten — auf dem hiesigen Hoftheater eine Operette, die Alpenhütte, aufführen werde, zwar ist das Orchester noch ganz klein und besteht nebst der 12stimmigen Harmonie mit Pauken nur aus 3 Prim, 3 Secund Violinen, 2 Alto, 1 Violonzello und ein Contrabasso — dernoch hoffe ich durch die Praecision im Vortrage — durch die reine Intonation unserm liebenswürdigen Fürsten, der gar nichts davon ahndet, eine große Ueberraschung zu bereiten. — Bis künftiges Jahr hoffe ich die Saiten-Instrumenten stärker besetzen zu können, was mich dann in Stande setzt, alle Gattungen von großen und kleinen Musiken aufführen zu können! —

Hier ist alles über die plötzliche Erscheinung eines Orchesters — und gar einer Oper in Erstaunen gesetzt — das war aber auch nur durch große Anstrengungen von meiner Seyte, und meines H. Collegen — dem H. Kammermusikus Keller — der die jungen Leute Alle particulier unterrichtet, und zwar mit gränzenlosem Fleiße — nur so war es möglich, mit so wenig Kräften dennoch was respectables herzustellen. — Ich habe gute Hoffnung daß man in Zeit von einem Jahre die hochfürstl. Kapelle Aller Orten hören lassen dürfte! — Haben wir dann noch eine gute Sängerin wie allenfalls eine Mll: Hardmeyer — so können wir ein brillantes Concert — und jede Oper in die Szene bringen [1]." —

Ein noch anschaulicheres Bild seiner Tätigkeit und der Mittel, die ihm zur Verfügung standen, gibt Kreutzer in einem Brief an einen Berliner Freund vom 5. Dezember 1819:

„Seit meiner Rückkehr aus der Schweiz vom 15. September habe ich immer mit der Organisation des Fürstl. Orchesters zu tun, das nun aber soweit zu meiner Freude gediehen ist, daß wir am 4. November, als dem Namenstag unseres liebenswürdigen Fürsten, eine Operette — Die Alpenhütte von meiner Komposition — auf dem hiesigen niedlichen Hof-Theater aufführen konnten, und zwar mit solch glänzendem Erfolg, daß ich nur wünschte, meine lieben Freunde in der großen Welt von Berlin und Wien hätten solchem beygewohnt. —

Seit dem haben wir nun jede Woche ein großes Konzert bey Hofe, was mir viel vergnügen, aber noch stets viel Arbeit verursacht. —

Weil ich weiß, wie sehr Sie sich für mich interessieren, so will ich Ihnen in Kürze eine kleine Beschreibung unseres Orchesters machen. — Das ganze besteht bis jetzt nur in 28 Mitgliedern, worunter 8 Virtuosen — als der 1. Violinist Herr Wassermann (Schüler Spohrs) — 1. Flötist, der berühmte Herr Keller — 1. Clarinettist, Herr Klosterknecht — 1. Hornist, Herr Blechschmidt — 1. Violoncellist, Herr Weiß — 1. Oboist, Wöhrle — 1. Fagottist, Rosinak und meine Wenigkeit als Director — 16 Secundarii und Ripienisten und vier Dilletanten mitspielen, warunter der Herr President Graf von Enzenberg beym 2. Violoncell — und der Ober Jägermeister Baron von Wergau bey der 1. Violine sehr gute Dienste tun, und zum Ansehen und Glorie des Orchesters in den Augen der hiesigen — Spießbürger — nicht wenig beytragen! —

Sie sehen also hieraus, unsere Sache hat ein ganz nobles Aussehen — Fremde die hier durchreisen, und unsere Konzerte besuchen, sind über die Präzision und den großen Effekt dieses kleinen Orchesters ganz erstaunt! und ich habe gute Hoffnung, daß ich selber binnen einem Jahre mit der Exekution vollkommen zufrieden seyn werde, weil die Mitglieder alle von großem Eifer und Freude an der Kunst beseelt sind, und der liebenswürdige Fürst alles tut, um sie durch Belobung und Belohnungen noch mehr anzueifern! —

Es weht also in diesem kleinen Orchester ein Geist — und ein Geist, der leider fast allen, wenn nicht gar allen großen Orchestern mangelt, woran freylich verschiedene Verhältnisse schuld sind! — Sie werden mir nun wohl glauben, daß ich mich recht angenehm hier befinde — und so zu sagen, recht in der Musika schwimme!

Meine Herren Virtuosen sind herrliche Menschen und Gesellschafter, besonders Herr Keller, Wassermann und Blechschmidt — und alle Mitglieder verdienen das Lob gefälliger, gesitteter Menschen, was wiederum keine kleine Seltenheit ist — und worauf der Fürst besonders Rücksicht zu nehmen mir anbefahl! — Nun studieren wir die Schweizerfamilie! dann die 2 Worte, oder die Nacht im Walde — auch mit Musik von mir! —

Wer singt denn, werden sie sagen? — wir haben vier Kammersänger, ohne etwelche brave Dilletanten — worunter ein ganz vortrefflicher Tenorist und Bassist ist, — als 1. Sängerin haben wir indessen Ihre Durchlaucht die junge Fürstin selber, die nebst ihrer herrlichen vollen Stimme ein wahres Musiktalent besitzt!"

Außer der in diesem Briefe erwähnten Oper „Die Alpenhütte" (nach einem Libretto von Kotzebue) wurden in den folgenden Jahren noch zwei weitere schon in Wien entstandene Bühnenwerke Kreutzers aufgeführt: die einaktige Oper „Die zwei Worte oder Die Nacht im Walde" (nach einem 1793 auch von d'Alayrac vertonten Buch von Marsollier) und „Aesop in Lydien" (Text von Pius Alex. Wolff, dem Dichter der „Preziosa"). Die Aufführung der letztgenannten Oper fiel so befriedigend aus, daß die Fürstin in ihrem Tagebuche bemerkte: „Wahrhaft überrascht wurde ich durch die große Oper ‚Aesop in Lydien', die sehr gut gegeben wurde; sie machte mir viel Vergnügen. Es waren eine Menge Fremde aus Freiburg, Schaffhausen ꝛc. hier angekommen, um der Oper anzuwohnen."

Die Jahre, die Kreutzer in Donaueschingen verbrachte, gehören zu den glücklichsten seines Lebens. Sein Gehalt war bedeutend, von dem Fürstenpaar wurde er in jeder Weise ausgezeichnet, in seiner jungen Ehe führte er ein ungestörtes Familienleben, dessen Glück durch die Geburt einer Tochter, Cäcilie (21. Juni 1820), noch erhöht wurde. Wir verdanken jenen Tagen eine Reihe von Kreutzers glücklichsten Eingebungen. Das für die Milder-Hauptmann geschriebene Monodrama mit Chören „Cordelia" entstammt jener Zeit, ferner eine achtstimmige Messe für Männerchor, sieben zu Hoffesten komponierte Kantaten, das Septett — wohl die reifste seiner Kammermusikschöpfungen —, ein Quartett mit Klarinette, zahlreiche Werke für Klaviersolo oder mit einzelnen Instrumenten, Lieder und Chöre (worunter Kreutzers populärstes Lied „Das ist der Tag des Herrn").

Auch Kreutzer konnte sich der Verlockung nicht entziehen, Szenen aus Goethes „Faust" in Musik zu setzen. Daß er dabei nicht an eine Verwendung auf der Bühne dachte, beweist die Wahl des Klaviers als Begleitinstrument. Die zuerst komponierte „Ostermorgenszene" (für Frauen-, Männer- und gemischten Chor) kam am 4. November 1820 in einem Hofkonzert zur ersten Aufführung, wobei der Fürst den einleitenden Monolog vortrug, während die Fürstin in dem aus dem Theatersängerpersonal, der Hofgesellschaft und Musikfreunden des Städtchens gebildeten Chor mitwirkte. Die Faust-Komposition wurde später auf 22 Nummern erweitert.

Trotz aller Annehmlichkeiten, die Kreutzer an der Donauquelle genoß, fühlte er, der in Stuttgart und vorher in Wien in bedeutend größeren Verhältnissen gelebt hatte, sich mit den Jahren in dem doch engen Wirkungskreis nicht völlig befriedigt. Sein künstlerischer Ehrgeiz, genährt durch auswärtige Erfolge, suchte nach größerer Betätigung. Immer ausgedehnter wurden seine Urlaubsreisen.

Den Sommer 1821 verbrachte er wieder in der Schweiz. Als sein Urlaub zu Ende war, erbat er Verlängerung zur

[1] Autograph in der Zentralbibliothek in Zürich.

Konradin Kreutzer: „In des Entzückens Augenblicken".
Originalhandschrift. Bisher unveröffentlichtes Lied.

Aufführung seines „Aesop" in München. Er schrieb unterm 10. August von Zürich aus an den Fürsten:

„Euer Hochfürstliche Durchlaucht!
Erlauben, daß ich Höchstdenselben die mir frohe Nachricht mittheile, daß ich verflossenen Posttag von der kgl. Hoftheater-Intendance aus München die schmeichelhafte Aufforderung erhielt, den Proben und der Aufführung meiner Oper Aesop, die in der ersten Hälfte des Octobers statlfinden soll, in Person beizuwohnen, und mir auch frei stünde, ein paar Conzerte in dem großen Opernhause zu geben. —
Ich säume nun keinen Augenblick, und lege die unterthänigste Bitte um Bewilligung dieser Reise und der dazu nöthigen Zeit zu Füßen Euer Durchlaucht.
Ich sehe wohl ein, daß ich eine große Bitte wage; da der October und November gerade die Monathe sind, in denen meine Gegenwart in musikalischer Hinsicht am nothwendigsten wäre; doch vertraue ich auf die Herzensgüte Euer Durchlaucht, die gewiß mein eigen Interesse, und noch mehr die weitere Begründung meines Namens als Compositeur gnädigst berücksichtigen wird. — Auch ist es wirklichnun damit hohe Zeit, da ich schon das 40ste Jahr zurückgelegt habe! —
Wenn Euer Durchlaucht die Gnade haben, meiner unthert. Bitte zu willfahren, so würde ich schon Anfangs des künftigen Monaths die Reise über Stuttgart beginnen. Verflossenen Dienstag den 7ten August gab ich hier im Casino Saal ein sehr besuchtes und animiertes Conzert. Wird die Witterung etwas besser, so gedenke ich noch eine kleine Excursion nach Bern, und dem Berner Oberlande zu machen. —"

Am 22. August begründet er die Bitte um Urlaubsverlängerung nochmals:

„Euer Durchlaucht müssen nicht glauben, daß mich blindlings Lust nach Ruhm, Ehr und Gold in die große Welt hinauslockt, das nimmt der Mensch sich freylich auch gerne mit! Nein! sondern die Ueberzeugung, daß der Künstler, auf welcher Stufe er auch seyn mag, von Zeit zu Zeit große Künstler, große Orchester und Compositionen hören muß. Der musikalische Geist bedarf Erfrischung und Ermunterung."

Ueber St. Gallen, Stuttgart ging dann die Reise nach München. Am 1. Oktober war er wieder bei Weib und Kind. Schon am 11. November wurde ihm von seinem großmütigen Gönner ein weiterer Urlaub von sechs Monaten zum Besuch der österreichischen Hauptstadt gewährt. Als sich im März des nächsten Jahres die Urlaubszeit zu Ende neigte, erbat er von Wien aus die Entlassung, „da sich mir allhier eine sehr günstige Periode zur Aufführung mehrerer meiner Werke darbietet, wobei aber meine Anwesenheit von ein paar Jahren nothwendig wird".

Kreutzer blieb auch nach dem Austritt aus fürstlichen Diensten in Beziehung mit dem Hof. Seine Anhänglichkeit an das Fürstenhaus fand Ausdruck in der Widmung seines Liederheftes Op. 78 („Würde der Frauen"), ferner einer Sammlung von 12 Männerchören nach Gedichten von Peppert und der „Lieder und Gesänge aus Goethes Faust", als sie 1834 im Druck erschienen.

Noch zweimal kam er an die Donauquelle. 1827 kehrte er auf der Reise nach Paris einige Tage in Donaueschingen ein, trug auf dem Klavier Fantasien vor und erfreute durch seine hübschen Lieder. Sein letzter Besuch fällt in das Jahr 1844, in die Zeit, als er, gedrückt von materiellen Sorgen, in Deutschland vergebens eine Stätte suchte, die ihm eine dauernde Anstellung geboten hätte. Sein Lebensabend war von dauerndem Ungemach getrübt. Am 14. Dezember 1849 erlöste ihn in Riga der Tod[1].

Das Amar-Quartett.

Seine Wiege steht in Donaueschingen. Beim ersten Donaueschinger Kammermusikfest trat es — für den Einzelfall aus Frankfurter (Paul und Rudolf Hindemith) und Mannheimer (Licco Amar und Walter Caspar) Instrumentalisten zusammengestellt — zum erstenmal auf. Auch beim zweiten Kammermusikfest 1922 handelte es sich — diesmal mit Maurits Frank als Violoncellist — zunächst auch noch um eine ad hoc-Zusammenstellung. Aber der große Erfolg, den das Quartett wieder fand und der ihm auch wenige Tage danach beim ersten Internationalen Kammermusikfest in Salzburg beschieden war, schloß die vier Künstler zu einer ständigen Vereinigung zusammen. Ein Jahr ist also gerade bei den diesjährigen Kammermusikaufführungen in Donaueschingen seit dem endgültigen Zusammenschluß vergangen und schon kann das Amar-Quartett auf einen Erfolg im In- und Ausland zurücksehen, wie ihn wohl kaum je eine Vereinigung in so kurzer Zeit gehabt hat. Die Gründe dafür sind hier schon öfter angeführt worden: der jugendliche Schwung und die geistige Frische der Auffassung, die Kraft und Elastizität der Wiedergabe, das große technische Können der vier Geiger und der wundervolle Klang ihres Zusammenspiels. Das tatkräftige Eintreten des Quartetts für moderne Kammermusik — die Namen Reger, Delius, Schönberg, Bartok, Sekles, Hindemith, Jarnach, v. Webern, Ludwig Weber, Kodaly, Wellesz, Honegger, Haba, F. Finke, Casella, Strawinsky, Malipiero, Ravel, Debussy, Novak, Jirak, Lourié, Milhaud beweisen allein schon, welche Unsumme an Kraft und Arbeit hier geleistet worden ist — ist keine zufällige, „aktuelle" Angelegenheit. Denn durch die Person Paul Hindemiths, der ja unter den jungen deutschen Tonsetzern mit an erster Stelle steht, sicherlich als der stärkste, ursprünglichste Musiker unter ihnen erscheint, wird die denkbar innigste und verständnisreichste Beziehung zum neuzeitlichen Schaffen hergestellt, wird die richtige Einstellung auch auf Werke mehr problematischer Art ermöglicht.

Die Leistungen des Quartetts wären aber ungenügend dargestellt, wenn man nicht auch ihrer ganz hervorragenden Wiedergabe älterer, besonders der klassischen Kammermusikwerke gedächte, die frei von akademischer Glätte, von schönem, starkem Impuls erfüllt ist. Das köstliche Spiel der Kleinen Nachtmusik Mozarts beim ersten Donaueschinger Kammermusikfest gab dafür den ersten und besten Beweis.

Kammermusikfest in Frankfurt a. M.

Das Kammermusikfest „Neue Musik" hat das diesjährige Frankfurter Konzertleben würdig beschlossen. Merkwürdig, daß sich gerade hier trotz des ausgesprochen konservativen Geschmacks des Publikums eine so intensive Pflege der Modernen entwickelt hat. Der Grund liegt wohl in dem günstigen Zusammentreffen dreier ausgesprochen auf die Zukunft eingestellter Persönlichkeiten. Paul Bekker hat als Kritiker seit Jahren durch das Wort den Weg bereitet. Der neue Dirigent der Museumsgesellschaft Hermann Scherchen ist der gegebene Ausdeuter und Organisator, der seine Bestrebungen in die Tat umzusetzen weiß; und Paul Hindemith, eines der stärksten schöpferischen Talente, wirkt als geistiger Führer und auch praktisch als Bratschist im Amar-Quartett, das sich vor allem der Wiedergabe neuster Musik gewidmet hat.

Noch klingen in uns die Schlußakkorde von Schönbergs Chor: „Friede auf Erden" in letzter Steigerung und Einkehr, und gleich darauf der brausende Beifall, der nach diesem letzten Werk der neuen Musikwoche losbrach, den Chor da capo verlangte und immer wieder den Dirigenten auf das Podium rief. Mit diesem Musikfest ist Frankfurt einer der Vororte im Kampf für die sogenannte Neue Musik geworden. Auf dem Grund, den Paul Bekker in jahrelanger Arbeit geebnet, hat Hermann Scherchen das Gebäude errichtet, in dem der Geist Paul Hindemiths schafft und strahlt. Durch das Zusammentreffen dieser drei Persönlichkeiten wurde erst die Möglichkeit für die großzügige Aufführung neuer Musik gegeben und ein zahlreiches hörbegieriges Auditorium zusammengeführt. Erst im Laufe der Veranstaltung wurde aus den Hörern eine festliche Einheit, die Ablehnende ausschied, viele Zweifelnde überzeugte und die Zustimmenden in dem frohen Gefühl verband, daß wir zwar in einer Zeit des Ueberganges und schweren Kampfes um unsere Existenz stehen, daß aber neue Kräfte am Werke sind, und eine neue Kultur aufbauen werden. — Wie sich im allgemeinen unsere Welteinstellung und unsere Lebensgewohnheiten von denen der vorigen Generationen scheiden, so strebt auch die Kunst, die Musik neuen Ausdrucksformen zu. Dem geruhsamen Menschen der Friedenszeit genügte als Erbauung die repräsentative Kunst des großen Musikdramas — das sich im Epigonentum nur zu oft zu hohlem Pathos verstieg — und die Stimmungsmusik der Jungfranzosen — in beiden Schulen wesentlich ein Wertlegen auf Harmonik und instrumentale Klangkünste und ein Vernachlässigen von Stimmführung und Melodiebildung. Die Friedensjahre und ihre Lebensverhältnisse stellten eben an den Menschen nicht die seelischen Anforderungen, die er heutzutage bewähren muß. Man hatte nicht soviel durchlebt und nicht so tief durchlitten und ließ sich oft an der Größe einer Kunst genügen, deren Gefühl wir heute etwas seicht

[1] Vergl. Burkard, „Konr. Kreutzers Ausgang" in Schriften d. Vereins f. Geschichte u. Naturgesch. der Baar, 1920.

und sentimental empfinden. Daher haben sich die neusten Komponisten in Gegensatz zu dieser Stimmungskunst gestellt; nicht bewußt aus Opposition, sondern gezwungen, weil durch andere Bedingungen geformt, andere Menschen und Künstler aus ihnen geworden sind. Man erkannte, daß eine Generation wie die heutige, die auf alle äußeren Annehmlichkeiten und Schönheiten des Lebens verzichtet, nach einem ideellen Ersatz im Geistigen suchen muß, und wird die Entwickelung nicht noch stark umgebogen, so hat in dieser Bewegung unter den Künsten die Musik die Führung übernommen. Die Künstler fühlen nun, daß zugleich mit dieser Mission ein anderer Ernst von der Musik verlangt wird, ein neuer Geist sie erfüllen muß. Diese Kunst ist nicht mehr Ausdruck einer sich ihrer Macht freuenden Generation, nicht mehr Zerstreuung einer ästhetisch übersättigten Epoche, sondern sie ist ernst und schwer geworden. Sie zieht jetzt die Faktoren heran, die mehr auf den Willen als auf die Sinne wirken, sie betont die Bedeutung von Rhythmus und Stimmführung, und legt nicht mehr wie ihre Vorgänger in Harmonik und Instrumentation den Hauptwert auf Klangschönheit.

Trotzdem schaffen die Jungen formal nicht etwa eine Kunst aus dem Nichts, sondern sie bilden das Vorgefundene weiter in der ihnen entsprechenden Richtung. Drei Vorbilder lassen sich als maßgebend nachweisen, die Neudeutschen, die Jungfranzosen um Debussy und die Romantiker, deren letzter großer Meister Brahms den stärksten Einfluß ausgeübt hat. Auch bei der Aufstellung der Programme unseres Festes hatte man solche Uebergangswerke berücksichtigt. Am sympathischsten wirkten die Fortsetzer der Brahms-Tradition: Wilhelm Petersen mit einer Violinensonate, inhaltlich eine vornehme, dabei kraft- und schwungvolle Arbeit, in der Form beherrscht. Es spricht aus ihr keine sehr originelle Persönlichkeit, und der letzte Satz, das Adagio vermochte nicht recht zu überzeugen. Friedrich Hoffs Streichtrio suchte mehr den Anschluß an die Klassiker, ein abgerundetes Werk, das keine Probleme stellt, dafür in seinem Rahmen die Aufgabe, in der klassischen Form verbunden mit neuer Klangtechnik zu musizieren, vollkommen löst. An sich durch stärkere Gefühlsgegensätze mehr zur Moderne neigend, aber in vielem doch an die klassische Tradition erinnernd, war die Violinsolosonate von Philipp Jarnach, des jungen begabten Spaniers, bei dem man im Gegensatz zu Petersen und Hoff die Empfindung hat, daß hier noch kein Vollendeter steht, sondern einer, der uns vielleicht noch in ganz anderer musikalischer Sprache etwas zu sagen haben wird.

Unvorteilhafter waren natürlich — weil das Hauptschaffensgebiet auf der Bühne zu suchen ist — die Anhänger der neudeutschen Schule vertreten. Schreker ist kaum mehr ein Neuer, und wenn man seine Bedeutung kennen lernen will, muß man sie nicht in seinen Liedern suchen, weil hier die Theatralik seiner Diktion im Mißverhältnis zur kleinen Form steht, während in der Oper gerade von ihm in der Art des Rezitativs ganz neue Wege angebahnt worden sind. Die ganze Hohlheit des Epigonentums zeigte die Kammersymphonie mit Baritonsolo, Andant religioso, von Herbert Windt. Hier waren alle Mängel und Gefahren der Richtung ins Extreme gesteigert, die populär philosophische Kindlichkeit in der Einstellung zum Text, die theatralische Rezitation, die Geste mit Gefühl verwechselt, die von dem überladenen Orchester — man meinte eine Schreker-Partitur auf Richard Strauß gehäuft zu hören — erstickte Stimme des Sängers. Ein abschreckenderes Beispiel für den mißverstandenen Pathos der Neudeutschen hätte man wohl kaum finden können.

Die Arbeiten der Jungfranzosen leiten insofern zur neuen Musik über, als sie sich in der Abwehr gegen das Frühere, im Negativen mit ihr identifizieren, während ihnen der Ernst und der positive Glauben der Jüngsten fehlt. Die knappen Formen haben sie schon mit den Modernen gemein, aber überall macht sich die Lust zum Skeptizismus, zum rein Spielerischen bemerkbar, so daß sie ihre höchsten Leistungen erreichen, wo die Vorwürfe an sich schon witzig oder grotesk sind. In diese Reihe gehörten von leichteren Arbeiten Bela Bartoks schon bekannte Klaviersuite, die nicht sehr tiefen, aber frischen Coplas-Lieder von Castelnuovo Tedesco und die witzelnden, im Grund doch recht harmlosen Stückchen von Heinz Thiessen — Moderato, Amsel und Sperling. Auch Ernst Tochs Kammermusik mit Tenorstimme, die chinesische Flöte, ist eine Spielerei, die das orientalische Kolorit zwar hübsch wiedergibt, aber doch an der Oberfläche bleibt. Reine Stimmungsmusik wollen die Chöre von Frederik Delius sein, „In der Sommernacht auf dem Wasser zu singen", zwei a cappella-Gesänge ohne Text, schon darin das rein Situationsmäßige betonend, sehr fein abgetönt im Stimmklang, besonders der erste ruhig dahinfließende Teil. Die Komponisten dieser Zwischenstufe umgehen vorerst noch das Problem des neuen Stils, d. h. die Bildung der neuen Melodik, ihr Hauptstreben richtet sich auf die Durchsichtigkeit der Stimmführung, überhaupt möglichste Knappheit der angewandten Mittel und Masse. Die fünfzehn Kammermusikstücke von Bernhard Sekles sind in dieser Hinsicht vollendet zu nennen, geistreich und phantasievoll, sprudelnd von meisterhaftem technischem Können. Hierher gehört auch die kleine Kammermusik für Bläser von Paul Hindemith, sympathisch in ihrer Frische und Jugendlichkeit — aber die Aufgaben eines wichtigen Adagios wohlweislich umgehend. Die stärkste Begabung in dieser grotesken Schreibweise ist J. Stravinsky, dessen größere Werke man, ohne den Rahmen des Festes zu durchbrechen, nicht heranziehen konnte. Wir hörten von ihm die Geschichte des Soldaten, ein echtes Kasperlestück mit einzelnen Musikeinlagen, Ouvertüren, Märchen und Tänzen. In ihnen kommt Stravinskys Größe nicht so stark zum Ausdruck wie etwa im Petruschka, er hat nicht soviel Raum, seine Phantasie frei strömen zu lassen, aber wie es ihm gelungen ist, dennoch auch in diesen kürzesten Formen die jeweilige Stimmung, wenn auch humoristisch zu fassen, das muß man schon genial nennen. Alles wird parodiert, Rhythmus und Harmonik, aber er bleibt eben durchweg bei der Satire, während sich das Spiel auf und vor der Bühne die große Wirkung des Schwankens zwischen Ernst und Scherz nicht entgehen läßt. Stravinskys Geschichte bot von allen Werken der vorbereitenden Schulen den stärksten Eindruck. Es zwang das zuerst völlig ratlose Publikum ganz in seinen Bann und zeigte, daß eine Kunstrichtung, auch wenn wir sie heute bereits als solche ablehnen, in ihren größten Leistungen doch anerkannt werden muß.



Amar-Quartett.

Stehend: Maurits Frank — Walter Caspar. Sitzend: Licco Amar — Paul Hindemith.

Die eigentliche neue Musik fand nun ihre stärksten Vertreter in Schönberg (Op. 11 und 13), Krenek (Concerto grosso) und Hindemith (Marienlieder), und als vorerst noch bescheideneres Talent in Urjö Kilpinen mit zwei sehr feinen, echt empfundenen Liedern. Schönberg ist der große Anreger und Theoretiker, der den Anstoß zu der neuen Bewegung gegeben hat, Abkehr vom äußeren Schein, Besinnen auf sich selbst, damit zugleich Formung eines neuen inneren Gefühlsgehaltes und neuer äußerer Formen, das waren ungefähr die Richtlinien. Daß dieser Umsturz zuerst viel Problematik hervorrufen mußte, scheint erklärlich, und außer in Schönberg selbst ist die Synthese des neuen Inhalts und der neuen Form auch noch nirgends gelöst. Da kommen zuerst die schwächeren Talente, die an Aeußerlichkeiten hängen bleiben, ohne das Neue verarbeitet zu haben. So wirkten die Klavierstücke von Stephan Wolpes und die Cellosonate von Alexander Jemnitz ganz unfruchtbar, schwach das Streichquartett von Kurt Weill und die Violinsolosonate von Eduard Erdmann. Hier überall überwiegt noch die geistige Impotenz, die durch moderne Allüren zu blenden versucht. Weit stärker und echter, wenn auch im Verhältnis von Form und Inhalt noch unsicher, waren die Fantasia Contrappunctistica von Busoni und die Musik für sieben Saiteninstrumente von Rudi Stephan. Bei Busoni erdrückt die schwere, überladene Form den Inhalt. Die fabelhafte satztechnische Meisterschaft imponiert, zerstört aber das ästhetische Gleichgewicht des Werkes. Bei Stephan, dem viel zu früh Verstorbenen, wirkt die Vorahnung der Moderne geradezu

erstaunlich. Der jugendliche Schwung, dabei die tieferuste Wahrhaftigkeit des Empfindens können aber über stilistische und formale Unausgeglichenheiten nicht hinwegtäuschen, und man bedauert nur, daß diesem großen Talent die Zeit zur vollen Entwicklung nicht vergönnt war.

Diese Ruhe zur Reife wird nun hoffentlich den beiden stärksten jungen Begabungen gegeben sein. Auch ihre Werke sind heute noch problematisch. Sie ringen noch mit der neuen Form, aber der neue Geist ist in ihnen lebendig geworden. Bei Krenek brachte das Kennenlernen des Concerto grosso Bestätigung seiner früheren Arbeiten, allerdings ein Vorwärtsschreiten, besonders in der prägnanten Fassung der Themen. Das machtvolle Unisonothema, mit dem der erste Satz beginnt, bezeichnet für die ganze Festveranstaltung einen würdigen Anfang. Die Außensätze sind im Aufbau wichtig und geschlossen, wenn auch die Aufgabe des Concertanten — dem Streichkörper stehen sechs Solobläser gegenüber — nicht restlos gelöst schien. Dem langsamen Satz fehlte noch die überzeugende Ruhe, was bei der Jugend des Komponisten nur naturgemäß erscheint. Neben Krenek hat Paul Hindemith in seinen Marienliedern das Bedeutendste zu sagen gehabt. Bisher kannte man von ihm Werke, die in der Form restlos gekonnt, inhaltlich durch die Frische der Themen und Einfälle packten. Aber allmählich mußte man befürchten, daß die Leichtigkeit der künstlerischen Phantasie und die technische Beherrschung den ethischen Ernst vernichten würden. Das Finale 1921 aus der Kammermusik Op. 24 war trotz allen Witzes eine bedenkliche Veräußerlichung. Nun wendet sich Hindemith in den Liedern von der leichten Art des Komponierens ernsten Aufgaben zu. Die Rilkeschen Texte, das Marienleben sind wahrhaftig kein leichter Vorwurf. Die Vertonung der dreizehn Szenen ist dem Komponisten nicht gleichmäßig gelungen. In einigen wie in Nr. I (Geburt Mariä) und Nr. XI (Pietà) arbeitet er mit bekannten Wendungen der impressionistischen Schreibweise. Daneben stehen aber Stücke, in denen ganz Neues gewollt ist, so in Nr. VI (Verkündigung an die Hirten) und Nr. VIII (Rast auf der Flucht). Die Singstimme spricht sich hier ganz anders aus als früher, mehr instrumental, denn Sprachähnlichkeit ist nicht mehr oberstes Gesetz. Die Gesangstimme tritt dem Instrument gleichwertig als Gegenspiel gegenüber. Dabei enthalten diese Lieder eine Leidenschaft des Ausdrucks, wie ihn früher einmal zufällig W. Braunfels in seiner Offenbarung Johannis getroffen hatte. Wie dort der Ritt des apokalyptischen Reiters, so bleiben dem Hörer des Marienlebens die machtvolle Erscheinung des verkündenden Engels, das Bild des sich neigenden und schattenspendenden Baumes u. a. unvergessen in der Erinnerung. Viele Vorstellungen, die seit Wagner ihre unveränderliche musikalische Diktion erhalten hatten, werden jetzt ganz neu umgeformt, während vieles, wenn auch von eigener Kraft durchglüht, noch die traditionelle Prägung übernimmt. Das Entscheidende dieses Werkes in der Entwickelung Hindemiths ist, daß es den ersten Versuch darstellt, aus dem Können, was ihm angeflogen und geläufig wurde, herauszukommen. Ein Genie muß in seinem Gefühlsleben auch das Leichte, Humoristische besitzen, aber zugleich ernst und schwer sein können, es muß sich immer weiter neue Aufgaben und Probleme suchen, und es wird ihnen gewachsen sein, wenn auch die Lösung noch nicht auf den ersten Anhieb gelingt.

Neben diesen zwei in der Entwickelung noch nicht abgeschlossenen Begabungen wirkten die Werke Schönbergs in ihrer Geschlossenheit klassisch. Wollen und Können, Inhalt und Form stehen hier im Gleichgewicht. Die Georgelieder „Die hängenden Gärten" liegen nun schon über fünfzehn Jahre zurück und sind eine Neuheit höchstens auf dem Podium. Was damals befremdend wirkte, besonders in der Art der Begleitung, verstehen wir heute als Vertonung von Trauer und Leidenschaft, so daß die meisten Lieder, besonders die mittleren, ganz unmittelbar mitrissen. Einen ganz losgelösten reinen Geist, dabei starken leidenschaftlichen Ausdruck atmete der a cappella-Chor „Friede auf Erden". Wie für den Anfang das machtvolle Thema Kreneks die Einleitung bedeutete, so wirkte der reine Ausklang des Chores zugleich als Ende des Festes.

Daß bei der großen Anzahl der Aufführungen und der Kürze der Vorbereitungszeit nicht alles bis aufs kleinste ausgefeilt war, läßt sich denken. Es kam im wesentlichen auch nicht auf technische Vollendung an, sondern auf die richtige Erfassung und Wiedergabe der Werke, und diese Aufgabe hat H. Scherchen mit dem Kammerorchester des Opernhauses, dem Amar-Quartett und einem kleinen a cappella-Chor fast überall glänzend gelöst. Von Pianisten wirkten mit James und Frida Kwast, Fritz Malata, Alfred Höhn und Eduard Erdmann, als Begleiter Reinh. Merten, Erdmann und Emma Lübbecke-Job. Im Stück von Ramuz-Stravinsky spielten Fritz Odemar, Hermann Schramm und Ilse Petersen, der Vorleser war Karl Ebert. Als Sologeiger hörte man Alma Moodie und Hans Lange, als Cellisten Ary Schuyer. Die Tenorsoli hatte Antoni Rohmann, den Baritonpart Konrad Sucker übernommen, die Lieder mit Klavierbegleitung wurden von Else Liebhold und Elis. Friedrich gesungen, und als zwei ganz hervorragende Leistungen sind die Wiedergaben der Marienlieder durch Beatrice Lauer-Kottlar und des Schönberg-Zyklus durch Marie Winternitz-Dorda zu nennen. Ohne das Können und den selbstlosen Eifer aller Mitwirkenden hätte das Fest nicht den guten Verlauf nehmen können. Ihnen allen, besonders dem künstlerischen Leiter Hermann Scherchen, gebührt der Dank aller, die an die neue Musik glauben.

Dr. M.

Internationale Festspiele in Zürich.

Es wäre ebenso wohlfeil wie unangebracht, über ein züricherisches „Bayreuth" zu witzeln. Unsere Festspiele, mit Opfern erkauft, sollen Dauer haben, sollen helfen, Brücken friedlichen Verstehens bauen von Volk zu Volk. Warum sollen wir nicht zugeben, daß wir von ihnen außerdem die so dringend notwendige Hebung unseres Fremdenverkehrs erhoffen! Einstweilen können sich vor dem Vorhang allerdings nur valutastarke Länder versammeln, was durch die internationale Verbrüderung leider einen gewaltigen Strich macht. Dafür bestritt das valutaarme und künstlerisch immer noch so hochstehende Deutschland — von einer italienischen Opernaufführung abgesehen, zu der ich aus Platzmangel keinen Zutritt hatte — das ganze Programm dieser auserwählten Kunstschau. Die Aufführungen wurden unterstützt durch Solosänger, Chor und Orchester der Züricher Oper. Den festlichen Anfang bildeten Wagners „Meistersinger" unter Weingartners Leitung. Schlicht und wahr gestaltete Hermann Weil (Wien) seinen zugleich bürgerlich-einfachsten wie liebenswertesten aller mir bekannten Hans Sachse. Ihm schlossen sich Berta Kiurina (Eva) und Richard Schubert (Stolzing) würdig an. Den Wienern gesellte sich der prächtige David Karl Seydels aus München, der stimmgewaltige Pogner Zottmayrs (Dresden) und die Mitglieder des Züricher Stadttheaters: Maria Mülkens (eine beachtenswerte Altistin!) als Magdalena sowie Wilhelm Bockholt als tüchtiger Beckmesser. Unter Weingartners musikalischer und Tredes Bühnenleitung kam ein glänzendes Ensemble zustande. Durch die Mitwirkung des Lehrergesangvereins und mehrerer Züricher Zünfte, die mit ihren Bannern und Handwerksabzeichen auf der Festwiese mitaufrückten (wie zu unserem angestammten Frühlingsfest, dem „Sechseläuten"), bekam die Meistersinger-Aufführung ein wenig den Anstrich einer stadtzüricherischen Angelegenheit.

Nach den Meistersingern die „Rodelinde" von Händel! Es gibt Leute — und, den Presseäußerungen nach zu urteilen, gerade bei uns —, die beim Dramatiker Händel ein „zu wenig" glauben feststellen zu müssen. Mir ging es umgekehrt. Ich habe das „zu viel" bei Wagner, die vielfältig krause Umschnörkelung jedes einzelnen Wortes und Geschehens selten so sehr empfunden, wie eben jetzt neben Händel. Händel sammelt sich, und uns! für das Wichtige, Entscheidende. Er streckt uns innerlich, streicht Verbogenes gerade, löst Verkrampftes. Menschliches Leiden malt er eben so rein und heilig wie göttliches Leiden. „Populär" ist diese Kunst der schlichten Seelengröße nicht; die Gunst der Menge wird sich darum wohl immer wieder dem Oratorium, d. h. dem biblischen Stoff und der Pracht des Oratoriumchores zuwenden. Als Muster innerer Dramatik mag die Arie des Grimwald im letzten Akt gelten, wo dessen vom Gewissen zerwühlte Seele sich sehnsuchtsvoll in Bildern des Friedens ergeht. Wie einfach und schlagend dieser Händel zeichnet! Könnte man das Rezept dazu nur in der Apotheke holen, dann wäre uns wieder einmal geholfen! Ausführende waren: das hervorragende Ensemble des Württembergischen Landestheaters, die Damen R. v. Glehn, L. Kindermann, die Herren Rehkemper, Nolte und Faßbinder unter der musikalischen Leitung von Erich Band und der szenischen von Dr. Erhardt.

Das dritte Ereignis, Mussorgskys „Boris Godunow", entstammte einer dem Vorangegangenen völlig wesensfremden Welt. Was hier fesselt, ist das uns Fremdartige, bodenständig Russisch-Echte: das Jammern, Heulen, Wüten, das sinnige Dichten des russischen Volkes. Fesselnd sind für uns sogar die Mängel, die Sorglosigkeit im dramatischen Aufbau, der scheinbar wahllos Bild an Bild reiht, fesselnd das raubtierhaft Ungehemmte, die unerhörte asiatische Pracht neben dem äußersten Elend, der blinde Legendenglaube, das zärtliche Familienidyll im Staatsgetriebe, die Mischung von Wildheit und Zartsinn, von Grauen und Humor. Daß Mussorgsky für dies alles den entsprechenden Ausdruck fand, erhebt ihn für uns zum allerersten völkisch-russischen Tonsetzer! Die Aufführung des Werkes war unübertrefflich. Die musikalische Leitung samt Regie hatten Fritz Busch und Issai Dobrowen; ihnen gesellte sich der frühere Direktor des Züricher Stadttheaters und jetzige Intendant der Sächsischen Staatsoper Dr. Reucker. Die Dresdner Ausstattung gab eine Wirklichkeit von märchenhaftem Glanz, Bühnenbilder, wie sie selten gesehen werden, zu diesem Werk aber unbedingt gehören. Ganz eigenartig wirkten die Beleuchtung, die Lichtergruppen im Bilde mit. Dresdner Künstler hatten die meisten Rollen inne. R. Burg gab den an seinem Gewissen scheiternden Zaren, Sembach den falschen Demetrius, Helena Forti die kaum zur Handlung gehörende und schauspielerisch doch so überaus dankbare Polin Marina. Episode ist ja fast alles in diesem Drama! Ich nenne nur noch den widerlichen Schleicher Fürst Schuiskhi (L. Eybisch in treffendster Maske) und die beiden Mönchsgestalten: Pimen, der in Weltabgeschiedenheit Geschichte schreibt (W. Bader) und den Bettelmönch Warlaam (Ludwig Ermold), der in allen Lebenslagen feist, dreist und pfiffig obenauf schwimmt. Auch von den hier nicht Erwähnten stand jeder und jede am rechten Ort. Ganz besonders ist die Arbeit der Spielleitung zu bewundern, welche die ungefähr 150 hiesigen Chorsänger und Statisten in kürzester Zeit zu künstlerisch bewegten Massen formte.

Wenn es immer in solch vollendeter Weise gelingt, Bedeutsames, das da und dort hervortritt, zu einer Folge zusammenzufassen, so ist das Bestehen der „Internationalen Festspiele" durchaus gerechtfertigt und ihre Fortdauer aus rein künstlerischen Gründen dringend zu wünschen!

Anna Roner.

Bach-Fest in Leipzig.

Mit dem 11. Deutschen Bach-Fest vom 23. bis 25. Juni 1923 verband man gleichzeitig die Zweijahrhundertfeier der Berufung Johann Sebastian Bachs als Thomas-Kantor nach Leipzig. Was lag wohl für den Vorstand der „Neuen Bach-Gesellschaft“ näher, als dieses Doppelfest — dazu kam noch die Feier des 700jährigen Bestehens der Thomaskirche — nach Leipzig zu verlegen, wo schon durch das unsichtbare Walten des genius loci mehr als irgendwo anders eine weihevolle und aufnahmefreudige Feststimmung gewährleistet wird.

So kam es auch, daß dieses Bach-Fest, trotz der vielen Hemmnisse, die sich anfangs so drohend der Organisation entgegengestellt hatten, als trefflich gelungen in all seinen Teilen bezeichnet werden muß. Alle die zahlreichen Besucher des In- und Auslandes werden Leipzig nicht allein unter dem Eindrucke eines gewaltigen künstlerischen Erlebnisses verlassen haben, sondern sie werden auch in diesen Festtagen eine große nationale Tat erblickt haben, ein Zeichen unverwüstlicher Lebenskraft, eine machtvolle Bekundung des unerschütterlichen Willens zur freien künstlerischen Betätigung, trotz Ruhr, trotz Schmach, trotz Knechtschaft. So laßt uns erst des Mannes gedenken, der in kurzer Zeit eine fast übermenschliche Arbeit leistete und neben der Hohen Messe in h moll einer großen Anzahl Kammermusikwerken, Motetten usw., außerdem noch sieben Kantaten Bachs einstudierte und diese mit seiner ausgezeichneten Chorvereinigung mustergültig herausbrachte, es ist Karl Straube.

Die Veranstaltungen begannen Sonnabend nachmittag mit der Motette in der Thomaskirche, abends folgte der Kantatenabend, wobei — einschließlich der „musica“ zum Festgottesdienst — fünf Kirchenkantaten aus Bachs Leipziger Zeit zur Aufführung gelangten, u. a. die Choralkantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“ und die Johannistagkantate „Christ unser Herr zum Jordan kam“. Vom Orchester, dem Bach hier ganz besondere Aufgaben stellt, hätte man im allgemeinen größere dynamische Abstufungen erwarten dürfen, eine Forderung, die für die Hohe Messe in gleichem Maße zutrifft.

Das Orchesterkonzert am Sonntag mittag im Gewandhaus bewies aufs neue die unerhörte Vielseitigkeit des großen Thomaskantors. Mit herzlichem Danke begrüßte man die Wiedergabe der beiden selten gehörten Konzerte für drei Klaviere, um die sich drei aus der Schule Teichmüller hervorgegangene, mit dem Bach-Stil wohl vertraute Pianisten erfolgreich bemühten (Hans Beltz, Anton Rohden, Otto Weinreich). Die Kantate von der Vergnügsamkeit für Sopran und Orchester hat in unseren Tagen sicher nicht nur einen rein musikalischen, sondern ebenso einen menschlich erzieherischen Wert. Die beiden Kammermusikkonzerte wurden größtenteils durch solistische Darbietungen bestritten. Der Leitung war es „sogar“ geglückt, Karl Flesch für den ersten Abend zu verpflichten. Er brachte das Meisterstück fertig, dem unglaublich langen Programm mit der Partita 4 in d moll noch einen belebenden Abschluß zu geben. Als Neuheit besonderer Art gab es noch eine in den Singstimmen erst kürzlich aufgefundene Hochzeitskantate für Sopran und Alt, von Georg Schumann wirklich vortrefflich vervollständigt. Einen ganz bedeutenden Höhepunkt bildeten für mich die meisterhaft vorgetragenen vier Gesänge aus Schemellis Gesangbuch für Alt und Orgel. Maria Philippi sang sie!

Leider war es mir nicht mehr möglich, das von Karl Maendler-Schramm (München) neu konstruierte Bach-Klavier anzuhören. Es soll die Eigenart des Cembalos mit den Vorzügen des Hammerklaviers verbinden. Besonders erwähnt sei noch die Veranstaltung eines reinen Orgelkonzerts mit dem ausgezeichneten Ramin auf der Orgelbank. Und zum Schluß die erhebende Aufführung von Bachs Meisterwerk, der Hohen Messe.

Als Solisten dieses 11. Bach-Festes seien noch mit besonderer Anerkennung genannt: Ilse und Wolfgang Rosenthal, Lotte Leonhard, der leider nicht immer gleichmäßige Emil Graf als Tenorist, die Professoren Schumann, Petri, Klengel und Döbereiner, letzterer als Vertreter der Gambe, der Thomanerchor, das Gewandhausorchester u. a.

Als Bach-Festort für 1924 ist Stuttgart gewählt worden.

Dr. Helmuth Thierfelder (Leipzig).

Das erste ungarische Musikfest.

Sobald wir zum Feste laden, müssen wir zuvörderst damit im reinen sein, wen oder was wir überhaupt zu feiern gedenken. Zu einem anlaßlosen, unmotivierten Feste wird die wahrhaft gehobene, dem Alltag entrückte Stimmung sich niemals einstellen... Das erste ungarische Musikfest wurde aus keinem zwingenden seelischen Bedürfnis, aus keiner überzeugenden inneren Notwendigkeit geboren — obwohl derartiges insgeheim sehr wohl vorhanden war, aber angesichts des planlos zusammenstoppelnden, erkenntnislosen Uebereifers, mit dem es keine gemeinsame Sache machen wollte, scheu verstummte. Die Einheitlichkeit, die auf geordnetem Aufbau beruhende Harmonie kann nur von einem aufwärts gerichteten Hauptgesichtspunkt aus erreicht werden; bloß rationelle Erwägungen, wie: „Es war noch nicht da, deshalb sei es“, können jedoch keineswegs unter solche gerechnet werden. Als zentraler Hauptgedanke eines Musikfestes kommt lediglich die infolge gewisser einleuchtenden Gründe künstlerischer oder zeitgeschichtlicher Natur aktuell gewordene, demonstrative Aufführung von Werken eines Tondichters oder mehrerer sich im wesentlichen irgendwie ergänzender Tondichter in Betracht. Der bei der Auswahl mitsprechende, durch sie dokumentierte Standpunkt mag fortschrittlich sein oder nicht: das wichtige ist stets nur, daß er jedesmal seinen ideellen Gehalt unzweideutig und festumrissen zum Ausdruck bringe. Franz Liszt gründete den „Allgemeinen Deutschen Musikverein“ 1861 in Weimar zu dem bestimmten Zweck, daß er im Rahmen jährlich zu wiederholender Tonkünstlerfeste noch nicht aufgeführte, wertvolle zeitgenössische oder ungebührlich vernachlässigte ältere Musikwerke zur Oeffentlichkeit sprechen lasse. Dies war seinerzeit, gegenüber der ganz besonders verstockten Rückständigkeit der damaligen Musikpflege, eine geradezu erlösende Tat und ist — nachdem der erste Eindruck des wirklich Neuartigen stets Widerspruch auslöst und auslösen wird — für immer der eine triftige Anlaß zu Musikfesten geworden. Die andere begründete Möglichkeit besteht in der mustergültig sorgsamen Aufführung bereits allgemein anerkannter, aber infolge ihrer gehäuften technischen Schwierigkeiten oder allzu hohen Zahl der Mitwirkenden selten gehörter Meisterwerke. Mithin: während im ersteren Fall der ungewöhnliche Inhalt die um die Veranstaltungen wehende, besondere und gehobene Stimmung erzeugt, ist es im letzteren Fall die Form, die einwandfreie Wiedergabe, die eine sonntägliche Atmosphäre hervorruft.

Das erste ungarische Musikfest genügte weder der einen noch der anderen Anforderung. Das Programm brachte keine einzige Uraufführung und nur zwei Erstaufführungen: Ernest Blochs stilistisch zwar noch unausgeglichene, aber im zweiten Satz bemerkenswerten Ausdruckswillen offenbarende und schönen Aufschwung nehmende, dreisätzige Violin-Klaviersonate (Rudolf Kolisch, Georg Kósa) und Arnold Schönbergs in Deutschland längst nicht mehr unbekanntes fis moll-Streichquartett mit Sopranstimme (Waldbauer-Quartett mit Dorothy Moulton). Der englische Gast, eine für zeitgenössisches Liedschaffen sich rühmenswert selbstlos einsetzende, sehr kultivierte aber stimmlich dürftig begabte Sängerin, machte uns übrigens an einem eigenen Liederabend mit einigen französischen Impressionismus stimmungsvoll nachempfindenden Liedern von Gerard Williams und Arnold Bax, sowie mit vier durch kirchentonartlichen Ernst ausgezeichneten Gesängen von Gustav Holst bekannt. ... Ansonsten hätten wir noch Mozarts Requiem in einer zu wenig ausgefeilten, von Kapellmeister Bernhard Tittel ohne die gehörige Weihe und zu forsch geleiteten Aufführung; sodann einen eigenen Orchesterabend des Gastdirigenten Hermann Abendroth mit Beethovens mehr äußerlich wirksam als innerlich nachwirkend aufgefaßter (durch fortgesetzten Mißbrauch einem schon fast verleideter) „Fünften“. Auch sonst war dieses Programm, wie dasjenige aller Künstler, die nach Budapest mit „Konzessionsprogrammen“ kommen zu müssen glauben, gründlich verfehlt. Billig wirkende Paradestücke, wie Webers Oberon-Ouvertüre, erregen hier, als abgegebene Visitenkarte eines Unbekannten, nur noch berechtigtes Befremden und Mißtrauen. Da die beiden geladenen Solisten des Festes, der Geiger Josef Szigeti und der Pianist Eduard Erdmann, leider abgesagt hatten, wurden eiligst einige heimische Künstler — die vorzügliche Altistin Maria Basilides, der Bariton Franz Szende, der temperamentvolle junge Pianist Tibor Szatmári — zu überstürzter Mitwirkung herangezogen. Ernst v. Dohnányi (Klavier), Emil Telmányi (Violine) und Eugen Kerpely (Cello) gaben einem „klassischen Kammermusikabend“ Höhepunkte. Ein „ungarischer Abend“ brachte lauter ältere, längst bewährte Kompositionen. Den Abschluß dieser ziel- und planlos zusammengewürfelten Folge bildete schließlich Mahlers von Dohnányi undurchsichtig und lieblos nachgeschaffene zweite Symphonie.

Unser — allerdings recht schwacher — Trost bei alledem ist, daß es um die „Musikfeste“ anderswo zumeist nicht viel besser bestellt ist. Die an Zahl beklemmend rasch zunehmenden sommerlichen Ankündigungen der letzten Jahre lassen oft nicht das geringste Festlichkeit verheißende Motiv in ihrer Programm-Zusammenstellung erkennen. Häufig wird lediglich im Winter bereits Aufgeführtes — damit das Kind einen Namen habe — nach Saisonschluß nochmals aufgewärmt und wirtschaftlich ausgeschlachtet. Wenn das so weitergeht, wird der anziehende Begriff eines „Musikfestes“ bald jegliche Wirksamkeit einbüßen und gänzlich verflachen. Man wird nach den viel zu vielen kopflos oder unverständig zusammengezimmerten, mißglückten oder unbefriedigenden „Fest“-Aufführungen zuletzt sehnsuchtsvoll nach einer wirklich gelungenen, gründlich vorbereiteten und von wahrer Begeisterung getragenen „Alltags“-Aufführung Umschau halten!

Alexander Jemnitz.

„Melodie“ ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiß, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmisch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es gibt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst, blicken sie dich in tausend verschiedenen Weisen an: des dürftigen Einerleis namentlich neuerer italienischer Opernmelodien wirst du hoffentlich bald überdrüssig. **Schumann.**

Festaufführungen zeitgenössischer Chormusik in Mannheim.

Diese Festaufführungen ließen die wünschenswerte Einheitlichkeit der Programme sowohl hinsichtlich der Auswahl der dargebotenen Werke als auch hinsichtlich deren Zusammenstellung leider vermissen. Und zudem mußte man, um den richtigen Maßstab für die Beurteilung dieser Aufführungen zu finden, völlig vergessen, welchen Begriff wir mit dem Wort „zeitgenössisch" zu verbinden uns gewöhnt haben. Bei den großen Tonkünstlerfesten, den Kammermusikfesten in Donaueschingen erschien „zeitgenössisch" gleichbedeutend mit neu und kühn und eigenartig, mit jung und fortschrittlich und kennzeichnete eine Bewegung im Musikleben der heutigen Zeit, die in frischer Arbeitskraft und heißer Arbeitsfreude unserer Tonkunst mit ganz bewußter Absicht neue Ausdrucksmittel und neue Ausdrucksformen zu finden und zu erschließen sucht. Bei diesen Mannheimer Aufführungen „zeitgenössischer" Werke faßte man dies Wort augenscheinlich anders auf und brachte Werke „lebender" Komponisten zu Gehör, ohne Rücksicht auf die künstlerische Einstellung dieser Werke und ihrer Schöpfer, ohne scharfe Auslese hinsichtlich ihrer musikalischen Bedeutung und Eigenart, ihres wirklichen inneren Wertes.

Recht verheißungsvoll ließ sich am ersten Abend ein Kammerkonzert an: reizvoll und klangschön gesetzte Chorlieder für Frauenstimmen schufen eine behaglich-liebenswürdige Stimmung; Lieder aus „Tag und Nacht" von Arnold Mendelssohn, aus den „Alten fernen Weisen" von Julius Weismann und „Kinderverse" (nach Gedichten von Paula Dehmel) von Hans Gál wurden sehr geschmackvoll und beifallswürdig vorgetragen. Dazu stand der Liederzyklus „Die junge Magd" von Paul Hindemith in scharfem Gegengensatz mit seiner schwermütigen, schwerblütigen Stimmung. Durch seine Tiefe der Empfindung, seine kühne Eigenart der Stimmführung, seine fast sparsame, aber vielleicht eben gerade deshalb ungemein wirkungsvolle Verwendung der wenigen Instrumente (Streichquartett, Flöte und Klarinette) wußte dieses interessante Werk wieder aufs höchste zu fesseln, und man begreift sehr wohl, daß es von Donaueschingen aus, wo es beim dortigen Kammermusikfest zum erstenmal erklang, seinen Weg durch die musikalische Welt machen kann. Als überaus wertvolle Bereicherung unserer Kammermusikliteratur erwies sich auch ein Streichquartett Op. 7 von Bela Bartok, während eine Suite für Violine, Bratsche und Violoncello von H. F. Holl nach dem Roman „Meister Breugnon" von Romain Rolland ohne die genaue Kenntnis dieses (mir unbekannten) Werkes trotz mancher schätzenswerter Vorzüge unverständlich und eindruckslos bleiben mußte. Das rühmlichst bekannte Amar-Quartett setzte sein bestes Können und Wollen für diese drei Kammermusikwerke erfolgreich ein.

Im zweiten Konzert traten nicht weniger als 13 Mannheimer Männergesangvereine „zum Start", zum „musikalischen Wettrennen" an und vereinigte sich schließlich noch zu einem Massenchor. Gesungen wurde durchweg vortrefflich, die glänzende Akustik des riesigen, vollbesetzten Nibelungensaales kam den Leistungen der Sänger auf beste entgegen; die vorgetragenen Lieder und Chorwerke, zum großen Teil von gänzlich unbekannten Komponisten, bewiesen jedoch nur zu deutlich, daß die schon so oft totgesagte „Liedertafelei" im übeln Sinne des Worts noch keineswegs abgestorben ist, sondern, allen wohlgemeinten Bestrebungen zum Trotz, immer noch ihr unheilvolles Wesen treibt; ja selbst die Chöre eines Richard Trunk, Erwin Lendvai, Joseph Marx konnten sich diesem Kompositionsstil nur teilweise entziehen. Zwischen diese 15 Männerchöre hinein hatte man merkwürdigerweise 2 Kammermusikwerke gestellt, die in dieser Umgebung natürlich nicht so recht eigentlich zur richtigen Geltung kommen konnten, die Bläserserenade von Richard Strauß, ein früher, nicht sehr tiefgehendes, aber klangschönes Werk, und die Suite für Blasinstrumente „Perkeo" des in Heidelberg lebenden Hermann Grabner, ein ungemein reizvolles, flott und kühn hingeworfenes, geist- und lebensprühendes Stück übermütiger Künstlerlaune.

Den Anfang des dritten und letzten Konzerts bildete Richard Straußens „Feierlicher Einzug" für Orchester und Orgel, eine gänzlich belanglose, inhaltslose Gelegenheitsarbeit; zwei weitere Männerchorwerke mit Orchester von Mannheimer Dirigenten beanspruchen trotz ihrer gewaltigen äußeren Aufmachung doch mehr nur lokales Interesse; eine der besten Gaben des ganzen Festes in jeder Hinsicht bot die Mannheimer Liedertafel unter der zielbewußten Leitung von Edgar Hansen mit dem Chor „Lied des Glöckners" von Hugo Kaun. Den wirkungsvollsten und zugleich versöhnlichen Abschluß des Konzerts gab, als einziges Werk für gemischten Chor, als erste (!) Aufführung in Mannheim, Max Regers 100. Psalm, durch den Heidelberger Bach-Verein unter der von hoher Liebe und Verehrung getragenen Leitung des Universitätsmusikdirektors Dr. M. H. Poppen.

Ueberblickt man rückschauend das künstlerische Ergebnis dieser Festaufführungen, so drängt sich unwillkürlich die Erkenntnis auf, daß (abgesehen von den beiden letztgenannten Werken) die zeitgenössische Kammermusik einen entschiedenen Sieg über die zeitgenössische Chormusik errungen hat. Das ist sehr wohl begreiflich im Hinblick auf die natürlichen Grenzen, die der menschlichen Stimme überhaupt, der Männerstimme insbesondere gesetzt sind und dem künstlerischen Ausdrucksbedürfnis des modernen Tondichters allzu hemmende Fesseln anlegen. Andererseits müssen aber auch die deutschen Männergesangvereine, wenn sie als ernsthafter künstlerischer Bestandteil des musikalischen Lebens unserer Zeit anerkannt und eingeschätzt werden wollen, über die Frage und Beschränktheit der zurzeit vielfach noch herrschenden Verhältnisse hinaus zu höheren Zielen und Aufgaben sich emporschwingen und vor allem auch den leider verlorengegangenen Anschluß an das „zeitgenössische" Musikleben, an die große Bewegung, die gerade heutzutage unsere Kunst durchflutet und durchbraust, wieder zu gewinnen suchen. Einsichtsvolle leitende Kreise des deutschen Männerchorwesens haben die Wichtigkeit und Notwendigkeit dieser hier erhobenen Forderung bereits vor einiger Zeit schon klar und deutlich erkannt; schon im vorigen Jahr auf dem Tonkünstlerfest zu Düsseldorf hat deshalb der durch Fachmusiker erweiterte und ergänzte Musikausschuß des Deutschen Sängerbundes durch einen seiner Vertreter nähere Beziehungen zu dem „Allgemeinen Deutschen Musikverein" wie auch zu dem „Verband deutscher Orchester- und Chorleiter" angeknüpft, Beziehungen, die noch weiterhin ausgestaltet und ausgebaut werden sollen. Daß ein solches Zusammenarbeiten des Deutschen Sängerbundes mit den großen führenden musikalischen Verbänden Deutschlands in seinem eigenen Interesse liegt, das haben diese Mannheimer Festaufführungen zweifellos ergeben: möge diesen Verhandlungen ein glücklicher, segenbringender Erfolg beschieden sein!

Der ungemein rührige Mannheimer Verkehrsverein aber wird aus den Erfahrungen dieser seiner ersten Veranstaltung entnommen haben, nach welcher Seite hin er seine schätzenswerten Bestrebungen weiterhin entwickeln muß, um, unter Ausschaltung aller lokaler Interessen, seine Musikfeste zu einem wirklichen Kulturfaktor emporblühen zu lassen. August Richard (Heilbronn a. N.).

Robert Hernried: „Die Bäuerin".

Oper in einem Akt.

Uraufführung am 2. Mai in Kaiserslautern.

Die erste Aufführung der einaktigen Oper „Die Bäuerin" des in Wien geborenen Robert Hernried, der damit ein Drama von Klara Viebig aus der Dramenreihe „Der Kampf um den Mann" (in einer Bearbeitung von Richard Batka) vertont hat, kann mit berechtigtem Stolz als ein musikalisches Ereignis für unser Stadttheater gebucht werden, eine künstlerische Tat, deren Widerhall über unsere Stadtmauern und über das Pfälzerland hinauszudringen würdig erscheint. Der bei der Feuertaufe seines Werkes anwesende Komponist, die tüchtigen Anwälte seiner Sache: Dr. Berend als Kapellmeister, Herr Patten als Spielleiter und die Darsteller der neuen Gestalten wurden durch den lebhaften Beifall der Zuhörer wiederholt auf die Bühne gerufen.

Das von volkstümlich blühendem, freilich mehr derbem als geistigem Leben strotzende Textbuch ist mit einer Musik ausgestattet, die den mit reicher Schöpferkraft begabten Künstler, den reifen Beherrscher des gesamten mächtigen Rüstzeuges neuerer Orchesterkunst, allerdings auch den auf dem Werke liegenden, wie es scheint, unvermeidlichen Schatten Wagners und Richard Straußens sofort erkennen läßt. Ein ziemlich umfangreiches Vorspiel bringt schon die leitmotivischen Hauptgedanken und deutet die bunte Gefühlswelt des Ganzen recht wirkungsvoll zusammengedrängt an. Die treffende Erfassung bäuerlichen Lebens, Liebens und Sterbens, die überraschende Zuspitzung der Handlung auf das Tragisch-Verbrecherische; ein zwischen dem Allzumenschlichen und schließlich Schrecklichen ganz natürlich sich einfügendes Liebesidyll von verklärter Schönheit; die stete Bewegung und an einigen Stellen wirklich nervenpackende Hochspannung der Geschehnisse bieten der Musik prächtige Möglichkeiten, die von dem Tondichter zu einem hinreißenden Gesamteindruck genützt und gesteigert wurden. Er wird sich damit kaum erschöpft haben. Möchte er ein anderes Mal es mit einem Stoffe versuchen, der Reineres, mehr an sich Beglückendes, in sich birgt; nicht immer diese großen, allzu wilden Leidenschaften, von denen schon zu viele, auch deutsche Opern, voll sind!

Die Wiedergabe war den besten Kräften unserer ersten Oper anvertraut, die, wie schon so oft, bei bedeutenden künstlerischen Aufgaben sich wieder mit aller Kraft und Kunst einsetzten und im allgemeinen recht kennzeichnende wertvolle Leistungen boten: Fr. Rostin als Bäuerin, Fr. Wendorf-Fecht als Karline Flesch, Frl. Fanz als Cilla, Hr. Kempf als Bauer. Dr. Berend und sein Orchester blieben ihrerseits der Partitur, die es offenbar an gepfefferten Schwierigkeiten und Reizen, aber auch an Schönheiten im guten alten Sinne nicht fehlen läßt, so viel wie nichts schuldig. Josef Karl.

Musikbriefe

München. Manches Mal, bei der Lektüre von Zeitschriften, meldet sich der Neid darüber, mit welch zulänglicheren Mitteln der Literarhistoriker seines Amtes doch walten könne. Unsere Kunstbetrachtung hat schließlich heute einen Orgelpunkt: wie bringen wir unser Kunsttreiben mit unserer Volksnot zusammen, ohne daß die zum Beifall

halb erhobene Hand wieder herabsinkt — silent artes. Der Dramatiker in seiner festen Begrifflichkeit hat die Anknüpfung an die Tragik einer Zeit gegenständlich, das Kunstbewußtsein und der Umweg über die Persönlichkeit schwindet, es wird bei einer Aufführung nicht ihm, sondern dem Leben zugestimmt. Deshalb konnte die Dramatik eine Wissenschaft aus sich entwickeln, die schon mehrfach zum Rufer im Streit erkoren war, während unsere Musikschriftstellerei trotz mancher bestandener Feuerprobe und trotz der Erkenntnis, daß die eigentliche Macht der Musik in der Abkehr, in einer mitunter von heißester Gegenwärtlichkeit erfüllten, selbststolzen Resignation liegt, kaum die Maße ermittelt, nach welchen sie zeitgeschichtliche Ereignisse wie die Versuche dieses Monates, München musikalisch zu futurisieren, bewertet. Mit einem Ausnahmemoment vielleicht; man möchte sich artistisch gerne zu dem stellen, was man aus allgemeineren Instinkten ablehnt. — Die Kunstrichtung, die hier proklamiert wird, verträgt in ihrem jetzigen Stadium als Gegengewicht die Situation, auf welcher sie ersteht, noch nicht; das „Jetzt erst recht", was uns heute angesichts der Ruhrfront in ernsten Dingen alle beseelt, hat für sie noch keine Geltung, weil sie es vorläufig noch völlig intern für sich beanspruchen muß. In diesem Stimmungszwiespalt zwischen einer nicht weichenwollenden Befangenheit und einem Verständnisstreben des etwas krampfhaften, von Peinlichkeit nicht freien Bekenner- und Bekräftigermutes eines Teiles der Anwesenden, hatten sicher auch andere den Wunsch, Paul Hindemith, der wesentlichste, wenn nicht einzige Gewinn dieser Unternehmung hätte sein Quartett Op. 16 an einem Konzertabend üblicher Art des uns bis dahin unbekannten, ganz wundervoll spielenden Amar-Quartettes aufführen lassen, so wie es später bei seinem zweiten Quartett sehr zu seinen Gunsten tatsächlich auch geschah. Das erste Quartett aber würde, nicht von der Propagandatrommel umdröhnt, viel echter, stärker und nachhaltiger als das gewirkt haben, was es ist: ein verheißungsvolles Entwicklungswerk einer kräftigen, eigenartigen, unter denselben Zwangsläufigkeiten, unter denen Kunst noch immer in die Oeffentlichkeit gewachsen ist, heranreifenden Begabung, das Sprengversuche gar nicht nötig hätte. Wir haben hier in der Pfitzner-Stadt zwar allerhand über die Schrecken der neuen Musik gehört, von ihr selbst aber so gut wie nichts. Und wir finden, in merkwürdigem Gegensatz zu allen übrigen radikaleren, aber weit schwächeren Petyrek, Webern, ja sogar Schönberg, wenn überhaupt, bei Hindemith eine Idee, und gar keine so verstiegene: inhaltliche Entkräftung des Themas, nicht seines Eigenwertes, sondern seiner aktuellen Verwendungs- und Verwertungsmöglichkeiten zu Stimmungsbildern, zur nachzeichnenden Melodie, zur aufziehenden Tragödie, zu subjektiver Charakterisierung unter stillen Anleihen an schon objektiv gewordene Vorbilder. Dafür: tonmechanistisch-akustischer Spannungsbau, geistig sorglos, nur aktiv, An- und Ineinanderführung der Stimmen mit mehrfach sehr kunstvollen motivischen Spitzen, jedoch ohne ausgesprochene lyrische Akzessorien, Energie in den Mittelstimmen, in welche die eigentliche Ausdruckskraft, die erste unmittelbare Gedächtnisprägnanz herabsinkt. — Seien wir ehrlich; schon bei Brahms gibt es Stücke aus lauter Mittelstimmen, beherrscht Mittel- und Gegenstimmentendenz einen großen Teil der Melodiebildung, und über ihm genereller, freilich mit weichen breiten Sucherbewegungen einer anderen Zeit hat auch Reger um diese neuen Bahnen gewußt. Und das Seelische? Ist Reger, der Repräsentant des Brahmsschen Erbes, der bürgerlichen Musikkultur ins Katholische gewandt, der nach menschlichem Ermessen berufene Umschichter der Tradition durch die neue Schule überwunden? Kennen wir ihn in diesem Zusammenhange, ja kennen wir hier sogar den Pfitzner der „Romantischen Kantate" so genau, um diese Frage beantworten zu können? Einen Schritt weiter, wie Scherchen steht Hindemith zweifellos, aber doch noch diesseits der Wasserscheide. Seine Einfallstätigkeit bewegt sich speziell quantitativ, werk-ökonomisch auf den alten Bahnen. Er freut sich darüber, indem er die alte Vielfalt mit dem neuen Prinzip verbindet, und schon deshalb glaube ich nicht an ein „vollendetstes Meisterwerk", sondern mehr an eine kernige Wuchsarbeit, weil der Musikerpsyche bei Erprobung eines Produktionsgesetzes alles andere näher liegt, als eine Vorwegnahme der historischen Einstellung. Aber noch etwas: beim Vergleich der neuen Kunst etwa mit Brahms und Reger rückt das musikseelische Nephthys langsam hinaus, und wie ich das gerne als eine Metaphysik ansehen möchte, so wird auch dem praktischen Künstlerinstinkt die Strebungsweite der überpersönlichen Kontinuen klar sein; er wird in sich selbst bescheiden bleiben. Ich denke, wir verstehen uns über den tieferen Wert von Propagandaformeln auf der psychologischen Grundlage der zeitlosen Voraussetzungen, unter denen der menschliche Schöpfungsakt überhaupt zustande kommen kann! Gewisse Dinge sollten da unantastbar bleiben, es gibt auch hier Unmoral. — Eine genauere Eindrucksanalyse, welche hier, so notwendig und aufschlußreich sie wäre, aus Raumgründen nicht möglich ist, bräuchte sich somit in keinem Punkte von den Aufnahme- und Wertungsanschauungen, wie sie bis jetzt gepflogen wurden, entfernen. Es könnte ohne neues Evangelium Gewolltes neben Gekonntes, Inspiriertes neben Erkünsteltes, Sünden gegen die Schönheits- und Echtheitsbegriffe (die gegebene Textmaterie des Quartettes und ihre Technik weit überschreitend) neben Wünsche für sie, neben restlose Verwirklichungen ihrer Forderungen gereiht werden, es ließe sich vor allem durch mehr wie die bloße Feststellung ein Musikant als Folie für seine auf Eingebungsalteration vereidigten Richtungsgenossen schildern; ja, die Zeitgeschichtsschreibung und ihre Not reichte sogar gegen den Hindemith der Kammermusik Nr. 1. Bezüglich des Untertitels „1921" habe ich so meinen bestimmten Verdacht, als hätte er auch nachträglich ganz gut zu der fertigen Komposition schwelenden Inhaltes gepaßt. Aber selbst, wenn dies nicht zutrifft, wird man sich zur Anerkennung einer inneren Wahrhaftigkeit der Konzeption kaum ohne weiteres bereit erklären; eine ungezügelte Satire, schrankenlos in der Anlage, frivol in den Mitteln, schlägt weder ethisch noch historiographisch in den Bann jener, das rein Musikalische schon verlassenden und dem Bereich der großen, manifestationsfähigen Persönlichkeit angehörenden Intuition, die allein die Aufführung dieser Musik — mag man nun an ihren Zeitsatirencharakter glauben oder sie für ein positives, zum Paroxysmus hin gesteigertes lyrisches Experiment halten — gerechtfertigt hätte. Ein nachträglicher Abend des Amar-Quartettes hat den Gegensatz, der aus der „Jungen Magd" zurückblieb, durch das Quartett Op. 22 vertieft. Dieser Liederzyklus, rückschauender, illustrativer Natur, aber wie ein moderner Roman aus entlegenen, wenngleich sehr kennzeichnenden Motiven komponierend, kehrt wohl vor allem im langsamen Satze des neuen Quartettes wieder; so intensiv empfunden der nun auch sein mag, für mich ist er, durch seine Zwischenstellung zwischen der hier noch die unterste Neige der Charakterisierungsmittel heraufpumpenden alten Uebung und einer blinden, monotonen melodischen Dynamik, also einer Quasianwendung des neuen Prinzips das wenigst Sympathische, was ich bis jetzt von Hindemith gehört habe; dazu kommen noch musikalische Unerfreulichkeiten, so in der Themenbildung. Es ist dasselbe, was in anderem Rahmen bei der **Es dur**-Violinsonate zu bemerken war, eine gewisse Hohlheit, ein Auftragen wirksamer Farbmischungen ohne rechten inneren Zusammenhang, ohne Nötigung, kurz jenes bombastische Schlagworterleben, das sich der Begriffsgemeinplätzigkeit scheinbar entkleidet hat, dafür aber mit kostbareren, nicht selbst erworbenen Inhalten ins Ziellose hantiert. Da sind mir die Ecksätze wesentlich lieber, wenn auch das mehr als Psychologe, denn als Musiker, diese sind wenigstens erwärmt von einer idealistischen Differenzierungslust. — Am gleichen Abend wurde auch das mit Spannung erwartete Quartett im Vierteltonsystem von Alois Hába nachgeholt; man braucht sich ja nicht gerade der Ansicht eines Freimütigen ganz anschließen, der meinte, wenn die Vierteltöne nicht auf dem Programm gestanden hätten, so hätte er sie wahrscheinlich gar nicht gehört, aber man muß ihr immerhin eine gewisse Richtigkeit der Beobachtung zugestehen. Die Vierteltöne sind zum einen nicht unorganisch, sie fügen sich klanglich ohne Sonderleben ein und berühren außerdem mehr oder minder vom Orchester her schon bekannt. Und sie sind zum andern eine Nebensache, vom Werte einer neuen harmonischen Durchgangszufälligkeit etwa, wobei die winselnde Chromatik, die man ihnen vielleicht zuschreiben könnte, auf das Konto aller Neutöner, auch ohne Vierteltöne, zu stehen kommt. Die Hauptsache auch bei diesem Quartett ist ein schwermütiges, gramvoll-leidenschaftliches Musizieren eines starken, erdhaften Talentes von unbestreitbar weitgediehener Reife der Schreibweise. — Das übrige, was die „Neue Musik" bot, erwies sich vor den Erfordernissen einer für unsere Tage passenden Zeitkunst durchaus weniger haltbar. Felix Petyrek, auf den man im Sextett noch klangliche und technisch-ingeniöse Hoffnungen setzte, verstärkte im Klavier-Trio leider den Paralleleindruck einer im Grunde doch nur modern aufgeblähten, dabei spielerischen unernsten, an sich selbst nicht recht glaubenden Manier. Tanejew, von dem der Mittelpunkt moderner Kammermusikbestrebungen in München, das Kammertrio (Huber, Härtl, Hindemith) später einmal ein Streichtrio brachte, könnte man ebenfalls etwa nur einen leichten Plauderer nennen; aber er ist witzig, gefeilt, geschlossen, bewußt seines Types und seines Stiles und gibt noch dazu die Möglichkeit zu einem virtuosen Glanz des Zusammenspieles sondergleichen, wozu nun Petyrek auch wieder zu ungelenk, ohne Gänze, ist. Das d moll-Quartett Arnold Schönbergs war ein Lückenbüßer, wie sein Op. 10 „mit „Entrückung" und „Litanei") weniger inhaltlich mehr zur Diskussion stand, als durch die musikalisch wie gesanglich hervorragende Leistung von Frau Hüni-Mihaczek Aufsehen erregte; sie absorbierte ziemlich viel von der Problematik Schönbergs für die rein interpretatorische Lösung ihres Partes. Ueber die Soldatengeschichte Strawinskys und ihre Lächerlichkeit wollen wir zu dem, der vielleicht noch am ehesten aufhorchen ließe, zu A. v. Webern übergehen. Gewiß sind die vorgetragenen „fünf Skizzen" Schrullen skurrilster Sorte. Aber doch die und jene Wendung, eine aufflammende Harmonie verraten einen geschmacklich sehr versierten, gewählt und präzis denkenden Komponisten; seinen Weg in repräsentativ greifbare Formen heraus zu verfolgen bedeutete sicherlich kein uninteressantes Kapitel einer musikalischen Entwicklung, vorausgesetzt, daß auch die komplexeren Ausdrucksformen mit etwas wie einem gedanklichen System dieses Komponisten vertraut machen können, wozu bis jetzt noch ziemlich jede Möglichkeit fehlt. Immerhin gewinnt man hier zu diesen und ähnlichen Dingen Stimmung, welch letztere bei der anderen noch zu verzeichnenden Modernistenerscheinung, dem Neuerer vom Klavier aus, George Antheil, recht bald vergeht. Denn der — nach dem ersten Abend wenigstens zu urteilen — über allerhand Fähigkeiten verfügende jugendliche Bilderstürmer bot nach anfänglich einigen hübschen harmonischen Fermaten im weiteren Verlauf des Konzertes, einen zwar gutmütigen, aber so hellichten Blödsinn, daß auch unsere schwanke Wissenschaft das, was das Publikum lachend quittierte, mit bitterem Ernst als einen für unsere Tage unwürdigen Unfug ablehnen kann. Damit genug. Unverkennbar trotz allem scharen sich die geistigen und künstlerischen Kräfte

um einen neu erhobenen Klassiker, um Max Reger. Schon entrückt und wie noch unter den Lebenden, einer schärfer zusehenden Theorie als selbst nach Brahms ausgesetzt, fällt von ihm langsam das Zeitliche ab, um dem als bleibend Emporsteigenden Raum zu geben. Deshalb war es ein zweifelloses Verdienst des über einen großen stilistischen Ueberblick verfügenden, geigerisch leider nicht ganz überzeugenden Otto Keller, im Verein mit August Schmid-Lindner, den Reger der ersten Opuszahlen zugänglich zu machen, bezeichnenderweise vor einem fast leeren Saal. Es zieht aber nur der Schlagwort-Reger, wenn ich mich so ausdrücken darf, während die Brahms-Gemeinde den Brahms-Jünger noch nicht erkannt hat. Und doch gehört es zum geistesgeschichtlich Interessantesten, wenn schon nicht den Jünger, so doch die Spiegelung des Meisters, sein Nachbild, sein Abklingen zu verfolgen; in der Tat, der Reger der Faktur ist hier nur erst anflugweise, in den Scherzi z. B., in der an die Unverbrauchbarkeit gewisser elementarer Melodieformen gläubigen Themenbildung (ein Erbe aller echten Tonschöpfer) vorhanden, der ganze spätere Reger aber liegt vor uns in der naiven Rezeptionsfreude und -geschicklichkeit ihm autoritativer Eindrücke, in der demonstrativen Tragik des Schlusses von Op. 3, nachromantisch, unverkennbar, eindeutig wie Tschaikowsky oder Pfitzner, im Ergreifen der Sinnenseite der Mystik, dem dann wohl einmal die splitternde Erdachse im 100. Psalm oder die unausgeschriebene Oper der „Nonnen" entstammt. Nur der Landschafter Reger, der reife, die Scholle bebauende, der Hügel, Horizonte und alle Wandungen der Wetterstimmung umklammernde, in manchen seiner langsamen Orchestervariationen, auf der verhuschten, verwehten Klavierbühne, der fehlt noch. — Bei Joseph Haas, dem Reger-Schüler, dessen sich ebenfalls Otto Keller zugleich mit Alex. Petschnikoff und Aug. Schmid-Lindner annahm, ruht der Konnex der Schülerschaft viel vergrabener. Haas ist eine Idylliker-Natur, die wohl schon von Anfang an generell fertig war, ziemlich unbeeinflußbar blieb und sich nie sehr weit aus ihrem Eigentlichsten, einer frischduftenden Waldhaftigkeit, einer ehrlichen Gemütslast, der das Wollen wenig und das Müssen alles ist, und einem Schalk, den man immer als irgendwie heimatlich bezeichnen muß, entfernte. Es gelangte u. a. die Violinsonate, sowie das Kammertrio für zwei Violinen und Klavier, letzteres von einem sehr freudigen Verständnis begleitet, zur Aufführung. Nun, Landständiges schafft sich schon seinen Boden und so fanden Helene Renate Lang und Willy Müller für ihren Haas-Abend viele Freunde vor. Ihr Programm enthielt ebenfalls die Violinsonate, dann die Grillen für Violine und Klavier, in welch letzteren besonders der Geiger durch eine empfindungsfrohe, schlichtbeseelte, tonschöne Gestaltung auffiel. Dazwischen spielte die Pianistin herzlich und sympathisch die „Schwänke und Idyllen". Das d moll-Streichquartett Walter Lampes strebt in die Nähe Bachs. Die Stimmen singen in einer sehr sublimierten Eigenständigkeit gegeneinander aus, auf jede koloristische Ballung, auf rhythmische Profilierung und Impulse verzichtend, auf den Höhepunkten Triumphe des reinen vierstimmigen Satzes feiernd. Das Berber-Quartett hat dieses Werk mit sichtlicher Liebe studiert, das, so sehr es auf den ersten Moment befremdet, schließlich doch durch einen nicht alltäglichen Adel der Kunstanschauung und strenge stilistische Folgerichtigkeit merkwürdig beruhigt und stärkt. — An reproduktiven Begebenheiten beansprucht Eduard Erdmann völlig gesonderte Beachtung. Sein Klavierspiel, derb zuweilen und ins Podiumhafte zurückfallend, ist im Prinzip nicht mit den üblichen Floskeln über die Technik, die an und für sich weder unfehlbar noch von eleganter Ueberlegenheit ist, zu glossieren, sondern das Eigentümliche dieses Musizierens liegt in einem, ich möchte am liebsten sagen, protestantischer Reinkultur entsprossenen Intellekt, in einem frischen Zufassen, eine Hingabe an das Objekt, deren Konzentriertheit man bei uns in Süddeutschland nur einseitig, nach einem Versenken ins Gemüt hin kennt. Ebenfalls nicht ganz frei von stilistischen Verirrungen bei Aufstellung des Programmes, erneuerte er aber unter anderem die Bekanntschaft mit Mussorgski in einer Weise, die wünschen ließ, diesen seltsamen Komponisten nur eben in dieser Ausführung einmal genauer durchdenken zu können. — Wilhelm Kempff erweiterte die Klavierliteratur mit der Bearbeitung eines Brucknerschen Scherzos (8. Symphonie) für mein Empfinden nicht eben sehr glücklich. Bruckner ist für die durch das Klavier bedingte Verarmung an Klangcharakteristik wenig geeignet. Der im Gegensatz zu Erdmann von einem sehr zahlreichen Auditorium mit großer Begeisterung gefeierte Künstler nahm in der Sonate Op. 111 durch das Bestreben, die Schwierigkeiten bis in die letzten persönlichen Ausdrucksfähigkeiten aufzulösen, für sich ein, geriet aber dabei zweifelsohne in Eigenwilligkeiten der Tempi und der Agogik. Man muß diesen Beethoven wohl schon so lassen, wie er ist und vor der Sprödigkeit des Stoffes haltmachen, wie es z. B. Ansorge sehr zum Heile des Verständnisses tut. — Nicht ausgereift, aber entschieden keine gewöhnliche Erscheinung ist die Pianistin Ginzorovicz-Pininska, welche die üblichen Chopins und Liszts zwar, aber diese klug und warmblütig spielte. — Neues brachte die glänzende Helene Lampl mit Variationen von Wilhelm Groß, einem ziemlich unwesentlichen, lärmenden, wichtigtuerischen Stück, dem aber ein solides Handwerk nicht abzusprechen ist. Dieselben Merkmale trägt auch die von F. Aranyi virtuos gespielte Violinsonate: gut gemacht, aber geistig trotz aller Vielfalt und Beweglichkeit öde. — Das an und für sich löbliche Bestreben der zeitgenössischen Kunst zu dienen, verführte die sehr sympathische, geigerisch bestangelegte Annie Betzak dazu, in lächelnder Unschuld auch eine Sonate von Hindemith zu spielen, zu welcher Musik sie allerdings gar keine innere Beziehung spüren ließ. — Ueber Eugen Linz und mehr noch über Max Pauer kann nichts Neues außer vollendete, abgeklärte Meisterschaft berichtet werden, mit der Einschränkung, die diese Feststellung leider immer mit sich bringt, der beginnenden Verfestigung; allerdings läßt sich gerade in dem Maße, in dem Pauer sich jünger erhalten hat als der an Jahren sicherlich jüngere Linz, ermessen, um wieviel stärker und tiefer sein Musikertum ist. Linz hatte in der As dur-Sonate Op. 110 Augenblicke eines bezwingend geläuterten Geschmackes, gerade was die Fuge betraf. Professoral schließt sich ihnen Ed. Bach mit einer sehr gediegenen, dabei gemütsinnigen Schumann-Interpretation an. — Zwischen diesen Polen bewegen sich nun die noch nicht zu Einheitsstilistikern Geschlagenen in verschiedenster Abstufung, aber jeder ein Problem. Vorab Claudio Arrau, der seinem Namen als Wunderkind wohl eine gewisse Mußkunst schuldig ist; sein Spiel ist zwar schön, angenehm gepflegt, aber auch recht poliert und die Symbolik, die er entfaltet, ist reichlich Schein und geht auf kein seinen Jahren entsprechendes Erleben zurück. — Eine mehr ins Dämonische gerichtete Natur offenbarte Walter Kerschbaumer; er mengt jedoch da und dort plötzlich auch Akademisches in seine Ausdeutung. Nach der Seite der Spielfreudigkeit hin, der Erweckung der Klavierseele, hat L. Franchetti sein Pianistentum ausgebildet, dafür fehlen ihm aber für Schubert die machtvolleren Gefühlsakzente und damit die stilistische Sicherheit. Der objektivste und künstlerisch fruchtbarste dieser Kategorie ist zweifellos Rudolf Serkin. Er hat die Schwelle der Teil- und Spezialbegabung überschritten, und stellt einen Musiker von universellerem Vermögen als die übrigen dar, wenn auch bei diesen, genau so wenig wie bei ihm, das Kapitel Technik irgendeine Erörterung bedarf. Nur der Reichtum von Ansätzen, den die auswählende Entwickelung vorfindet, die Kombinatorik von Ausschluß und Zusammenschluß, die sie treffen kann, das macht's. — Bei den Geigern sind derartige psychologische Fantasien weniger angebracht; es war kein bedeutender Eindruck darunter. Florizel von Reuter ist zwar ein Phänomen, welches, wie sichtlich bemerkbar war, allen Violinbeflissenen aus Profession oder Liebhaberei das Herz mit Recht höher schlagen ließ, aber der unglückliche „Erlkönig" mit seiner vor lauter technischem Teufelssassa grunzenden und piepsenden Melodie, wie die Variationen über „Letzte Rose" ließen in Hinsicht auf den musikalischen Geschmack denn doch die Frage nach dem künstlerischen Wozu offen. — Bleibt eigentlich neben der achtunggebietenden Leistung Herma Studenys (sämtliche Bach-Solosonaten) nur Riele Queling, die durch ihr schlichtes und sympathisches Musikantentum wirkte. — Aufatmend tritt man wieder ins Gebiet der Kammermusik zurück. Wenn auch das Birgikt-Quartett mit seinem Brahms-Kompendium noch keine durchweg ideale Konkurrenz gegen Busch, Berber, Wendling oder auch neuere Vereinigungen bildet, hier ist doch Klang, Leben, Horizont. Die vorzüglichen Dresdener brachten fein abgetönt, nervös im besten Sinne, das Klavierquintett von C. Franck, das neugegründete Münchener Trio (Färber, Rupp, Pacic) ließ im H dur-Trio von Joh. Brahms vorzügliche Führerqualitäten des hochentwickelten jungen Pianisten Rupp erkennen, das vornehme Reichel-Quartett endlich erwarb sich um das selten gespielte d moll-Quartett Hugo Wolfs ein Verdienst, trotzdem alle Voraussetzungen für das Konzertieren hier noch nicht völlig gegeben sind. — Eine Klasse für sich nach jeder Richtung hin, ist Hermann Sagerer. Sein Orgelspiel bedeutet neben restloser, meisterhafter Beherrschung des Instrumentes auch in musikalischer wie allgemein künstlerischer Beziehung einen Höhe- und Ruhepunkt des Münchener Musiklebens. Seinen virtuos durchgeführten, hauptsächlich aus Bach und Reger bestrittenen Orgelabend kann man ohne Bedenken als deutsche Kunst schlechthin bezeichnen. Viktor Schwarz.

*

Stuttgart. (Oper.) Das Ende der Spielzeit brachte Oberon und Boccaccio als Neuinszenierungen, Barbier von Bagdad und Susannens Geheimnis als Neueinstudierung. Ein heller, erfreuender Abschluß. Der Oberon-Aufführung hatte man Gustav Mahlers Bühneneinrichtung (Textbuch und Klavierauszug in der Universal-Edition, Wien) zugrunde gelegt, die weitaus die beste Bearbeitung der Weberschen Oper ist, da sie nichts Fremdes hinzutut und die öden Strecken des Dialogs mit Hilfe der Oberon-Musik selbst durch melodramatische Gestaltung geschickt überbrückt. Ein Dramatiker fände trotzdem noch vieles, was zu verbessern wäre, so vor allem den ganz unmotivierten Hornfund im vorletzten Bild. Aber Mahler hat doch unendlich viel zur Erhaltung dieses musikalisch so reich gesegneten Märchens getan. Die Stuttgarter Inszenierung suchte das ihrige zur Belebung des Werkes zu tun, indem sie dem Ganzen eine geschmackvolle Stilisierung gab und die Maschinerie, den Bühnenzauber so geräuschlos und unaufdringlich wie möglich machte. Nicht alles gelang dabei, so nicht das dritte Bild des ersten Aufzuges, das, nur auf Horizontale und Vertikale gestellt, die Beschwingtheit der orientalischen Architektonik und Ornamentik vermissen ließ, so auch nicht der doch zu kühl wirkende Rahmen des ersten Bildes. Sonnenuntergang und Schiffserscheinung in der Szene am Meer versagten. In den übrigen Bildern viel Vortreffliches. Dem Regisseur Erhardt leistete der Musiker Erhardt vielfach wesentliche Dienste, so besonders in der Abwickelung des dritten Bildes mit der amüsanten rhythmischen Bewegung der Janitscharenbande; eine köstliche Szene. Im ganzen dürfte der Stil für diese Märchenoper noch nicht voll getroffen sein. Man geht auch hier — wie in der reichlich ideenlosen Wolfsschluchtszene des Freischütz — auf dem Weg der Vereinfachung zu weit, läßt den Verstand

mehr reden als die Phantasie, achtet das ästhetische Kalkül mehr als die Versenkung in die naive Märchenstimmung. Trotz alledem muß die Inszenierung als ein tüchtiger Schritt vorwärts zur Gewinnung und Erhaltung des „Oberon" bezeichnet werden. — Die Aufführung war wohl abgerundet, ohne stärkere Einzelleistungen jedoch. Ritters Hüon zu bequem und konventionell. Frau Heyne-Frankes Rezia stimmlich ausgezeichnet, darstellerisch ohne die exzentrische Pathetik, die ihr „Hochdramatische" gern verleihen, freilich auch ohne die große Linie und Ueberlegenheit. Frl. Bornefeld puckte ganz niedlich auf der Bühne herum; vom Shakespeareschen Geist des Puck jedoch ist sie noch unberührt geblieben. Ernesti als Oberon, Hedwig Jungkurth als Fatime, Lohalm als Scherasmin (warum nahm man keinen Bariton?) seien aus der Reihe der übrigen Darsteller mit besonderer Anerkennung genannt. Erich Band leitete die Aufführung sauber und eindringlich, Leidenschaft und Schwungkraft sind nicht seine Sache. Seine Neigung zu breiten Tempi, die älteren Meistern wie Händel und gelegentlich auch (dem vielfach überhitzten) Mozart zugute kommt, paßt eben nicht überall (eine Freischütz-Aufführung wurde geradezu unerträglich verschleppt), zumal wenn als Gegengewicht dann überhetzte Tempi auftreten. Die rechte Temperierung stellt sich selten ein. — Leider auch nicht beim „Barbier von Bagdad", dessen Wiederaufnahme in den Spielplan man gar nicht laut genug begrüßen kann. Aber die Neueinstudierung läßt wirklich zuviel vom Geiste Cornelius' vermissen, als daß man mit einem zugedrückten Auge zufrieden sein könnte — so gerne man's wäre. Swobodas Regie versagte; nirgends ein Einfall, nirgends ein Fünkchen Humor. Alle Bewegung gänsemarschartig um die Möbel herum. Die Auftritte der Diener von Ali bis Montawakel in Klumpen. Die Geschichte mit der Kiste unbeholfen und der köstliche Salem Aleikum-Schluß ernst und feierlich! O Abul Hassan Ali Ebe Bekar! Die Feierlichkeit steckte auch in Eckardt, der, halb König Marke, halb Samiel, alles, nur kein Barbier von Bagdad war. Nichts von der pfiffigen Verschlagenheit, der Quecksilberigkeit, der atemraubenden Geschwätzigkeit dieses Alten; nichts von der Komik seiner Einfälle. Frl. Oberländer als Margiana so lau und unbeteiligt wie immer, Frl. Kindermanns Bostana ohne jegliche Charakterisierung, mit schlechter Altweibermaske, aber jugendlichen Bewegungen; der so spielfreudige Lohalm ein unlustiger Kadi. Paulus als obligatorischer Heiligenschein. Ein Trost allein Noltes Nurredin, der mit seinem tragischen Aufschrei „Rasiere mich" das einzige Mal ein Lächeln heraufbeschwor; daß er das südlich umhauchte bel canto seiner Melodien in einem rasenden Tempo absolvieren mußte, war nicht seine Schuld. Band leistete hier im Hetzen vom ersten Chor an bis zum Finale das Menschenmögliche. — Dagegen wirkte Wolf-Ferraris Einakter „Susannens Geheimnis" ja wie eine Erfrischung, weil hier musikalisches Tempo (Berthold leitete das bezaubernde Werkchen mit leichter, belebender Hand) und Spiel (Regie Dr. Erhardt) im rechten Einklang standen. Zudem war die Besetzung aufs glücklichste gewählt: Rehkemper, der eben nicht nur ein überwältigender Sänger, sondern auch ein glänzender, mit einer guten Dosis Humor gesegneter Darsteller ist, und Erna Ellmenreich, diesmal freilich, wie mir schien, ein wenig gehemmt (dem Charme fehlte etwas vom humorigen Schimmer). Wie schade, daß Wolf-Ferrari in dieser Art nichts mehr von sich hören läßt.

Als Abschluß Boccaccio, von Heinz Berthold am Dirigenten- und Albin Swoboda am Regiepult flott und leicht (wenn auch ohne besondere Einfälle) geleitet. Bis auf Herrn Marx (Lambertuccio), der wirklich und sehr lustig Operette aus dem Hand- und Fußgelenk machte, alles ein wenig opernhaft. Selbst Frau Ellmenreich, so charmant und präziös sie den Boccaccio hosenrollte, blieb dem genußfrohen Bürschchen einiges an Schmiß und Frechheit schuldig. Sehr nett und komisch Frl. Jungkurth und Schönberger, reizend Frl. Bender (dagegen fehl am Ort Frl. Oberländer). Die Herren Lohalm und Nolte, wie der Darsteller des Ausrufers sind noch in dem lustigen Ensemble lobend hervorzuheben. — Die Aufnahme des Boccaccio war sehr freundlich. Es gäbe noch so manche Operette aus früherer Zeit, deren man sich wieder erinnern könnte; so: Bettelstudent, Zigeunerbaron, Vogelhändler, Die schöne Galathea, Fatinitza, Gasparone usw. Die eine oder die andere könnte man sicher mit viel Erfolg wieder aufnehmen.

(Orchesterkonzerte.) In der zweiten Reihe der Symphoniekonzerte brachte Karl Leonhardt zum erstenmal für Stuttgart Schönbergs „Pelleas und Melisande", Mahlers 1. Symphonie und Paul Graeners „Variationen über ein russisches Volkslied" heraus. Zu Schönbergs symphonischer Dichtung vermochte ich bei aller Bewunderung vor der Komposition und ihrer orchestralen Einkleidung kein tieferes Verhältnis zu finden; kein Gedanke, der mich heftig berührt, keine Kraft, die mich stärker rüttelt. Wie viel näher kommt einem da Mahlers 1. Symphonie in ihrer ganz ungenierten und aufgeknöpften Musikantenhaftigkeit, die einen auch dann noch nicht enttäuscht, wenn sie Harmlosigkeiten mit übertriebenen Mitteln kundgibt. Paul Graeners Variationen erfreuen durch ihr feines Orchesterkolorit und ihre gediegene Arbeit. Ansonsten gab es meist bekanntere Werke, neben der B dur-Symphonie (Nr. 5) Franz Schuberts, die freilich hinter ihren Schwestern in C und h um ein gut Teil zurückstehen muß. Als Abschluß der Konzertreihe wieder Beethovens Neunte, die auch für nächstes Jahr wieder angekündigt ist. (Sollte man nicht ernstlich erwägen, von dieser Schablonisierung abzugehen, zumal da ja noch genug andere Meisterwerke als Abschluß einer Konzertreihe denkbar sind!) Karl Leonhardt leitete die Werke mit äußerster Sorgfalt und Hingebung; nur vermisse ich immer noch jenes Fluidum, das den Hörer sofort gefangen nimmt — und den innigen Zusammenhang mit dem Orchester. Das Dynamische leidet darunter ebensosehr wie die klangliche Schönheit (mancher Mangel an technischer Präzision geht auf Konto der Zeitknappheit für die Proben) und da bleibt doch mancherlei zu wünschen übrig — auch wenn man die bedauerliche Ueberlastung des Orchesters in Betracht zieht, deren Beseitigung bei den maßgebenden Stellen anscheinend gar nicht ins Auge gefaßt wird. Der Klang der Blechbläser ist oft viel zu massig und grob, der der Holzbläser recht ungleich und zum Teil auch unrein. — In einem von Staatskapellmeister Band geleiteten Symphoniekonzert kam eine Symphonie des Wiener Dramatikers Franz Schmidt zur Erstaufführung, ein solides, tüchtiges Werk, aber durchaus epigonaler Art. — An Solisten: Max Pauer mit einer wundervoll abgeklärten Darstellung des Mozartschen A dur-Konzerts und Anna Hegner mit einer rassigen, virtuosen Wiedergabe des Tschaikowski-Violinkonzertes. Klengel im Dvorak-Konzert enttäuschte bitter. — Den glänzenden Abschluß der Spielzeit brachten die Konzerte der Dresdener Staatskapelle unter Leitung Fritz Buschs, der in seinen Bewegungen ruhiger, knapper geworden ist, aber nichts von seinem Feuer, seiner Spannkraft, seinem hinreißenden Schwung verloren, im Gegenteil durch diese Klärung nur gewonnen hat. Sein Orchester ist ganz prächtig, vor allem ist der ausgezeichneten Holzbläser und des noblen Klanges der Blechbläser zu gedenken. Welcher Vollblutmusiker in Busch steckt, zeigte sich sogleich im ersten Konzert, in dem er so heterogene Werke wie Bachs h moll-Ouvertüre, Mozarts Es dur-Symphonie und Straußens Suite zu „Bürger als Edelmann" gleich vollendet in Deutung und Gestaltung herausbrachte. Vor allem die Bachsche Ouvertüre war eine wunderbar reife und schöne Gabe. Aus dem zweiten Symphoniekonzert muß neben Oberonouvertüre und 1. Brahms-Symphonie die überlegene Darstellung der Regerschen Mozart-Variation genannt werden. Als letztes brachte auch Busch die IX. Symphonie Beethovens, ausgeglichener wie früher und deshalb einheitlicher in der Linie und größer in der Wirkung. Busch wurde ungemein herzlich begrüßt, zum Schluß leidenschaftlich bejubelt — und man hatte auch Grund ihm zuzujubeln und dankbar zu sein. H. H.

*

Ulm a. D. Mit einem großen Männerchorkonzert der „Liedertafel" (Hayn), der „Teutonia" (Füßinger) und des „Liederkranzes" Söflingen (Aib) schloß der Konzertbund Ulm-Oberschwaben die 2. Serie des 1. Spieljahres. Wenn der Bericht über die 1. Konzertserie Musikdirektor Hayns besondere Begabung für Aufstellung geschmackvoller und vor allem auch zeitgemäßer Programme hervorhob, so ist dieser Hinweis im Bericht über die 2. Serie erst recht am Platz. Der Text von Rich. Wagners „Liebesmahl der Apostel" könnte zu einem großen Teil uns heutigen Deutschen in den Mund gelegt werden. Vor allem aber könnten wir den Trost, der in dieser Musik liegt, wohl brauchen: Möchte doch unser ganzes Volk ein solches mut- und kraftstrotzendes „Wir sind bereit ..." erfüllen, wie es die Apostel und Jünger in dem überwältigend angelegten Schluß des Werkes zum Ausdruck bringen! Dieses Konzert brachte auch den Pilgerchor aus „Tannhäuser", die Rhapsodie für Männerchor, Alt und Orchester von Brahms, „An die Hoffnung" von M. Reger für Alt und Orchester. Die Altpartien sang Martha Fuchs (Stuttgart), eine junge Konzertsängerin, die mit ihrem umfangreichen, überaus wohlklingenden Organ aufhorchen ließ und die sicherlich von sich reden machen wird. — Kräfte zu seelischer Gesundung, die wir heute so nötig haben, strömten uns aus Bruckners IV. Symphonie entgegen. Hier bewies Hayn, daß er nicht nur den Chor vorbildlich zu führen vermag, sondern ganz besonders dem Orchester ein beherrschender Leiter ist. Hayn ließ sich ganz vom Brucknerschen Rhythmus einnehmen und wußte denselben — man darf hier wirklich sagen — vollendet mitzuteilen. Das Symphoniekonzert bot außerdem Ouvertüre zur „Zauberharfe" von Schubert und Seb. Bachs a moll-Konzert für 2 Violinen (gespielt von Hedenus und Krämer-München). Den Kammermusikabend bestritt an Stelle des verhinderten Berber-Quartetts das „Münchner Streichquartett" (Szanto, Saupe, Haas und Disclez) mit Werken von Mozart: G dur-Quartett, Beethovens Es dur-Quartett Op. 127, M. Reger: Trio in a moll Op. 77 b. In einem Liederabend von Luise Lobstein-Wirz wurden uns in reizvoller Art Lieder alter Meister vermittelt: Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber und Schubert. Die kirchliche Seite der Musik fand am Karfreitag Berücksichtigung in einer Aufführung des Vereins für klassische Kirchenmusik (Dir. Hayn), die neben 2 Bach-Kantaten Bruckners Tedeum bot.

Füßinger.

Kurze Musikberichte

Aalen. Trotz der Ungunst der Zeit wird in unserem Oberamtsstädtchen dank der Initiative von Musikdirektor F. W. Karl fleißig und mit wachsendem Erfolg musiziert. Die Konzerte der „Vereinigung für klassische Musik" erfreuen sich immer größeren Zuspruchs, trotzdem die Programme keinerlei Konzessionen an den Publikumsgeschmack machen. Kulturelle Arbeit im schönsten Sinn des Wortes! Durch Gründung eines Collegium musicum — monatlich ein Hausmusikabend — ist dem Bedürfnis eines kleinen aber musikhungrigen Kreises abgeholfen. Der erste Abend enthielt nur „Bach" und zwar kleine

Präludien und Fugen, französische Suiten, chromatische Fantasie und Fuge und das Konzert c moll für zwei Klaviere, erläutert und gespielt von dem Ehepaar Karl. Der zweite Abend brachte Sonaten und Rondos von Haydn und Mozart sowie des letzteren herrliches Es dur-Konzert für zwei Klaviere. — Im Zusammenwirken des klassischen Chors mit dem Männergesangverein Liederkranz wurde im November das Requiem von Brahms nebst der Kreuzstabkantate von Bach aufgeführt unter Mitwirkung von A. Werner (Baß), E. Weißhaar (Sopran), der Kapelle Müller (Stuttgart) und der Harfenistin Stein vom Landestheater. Der erste Weihnachtsfeiertag brachte Schütz' liebliche „Historia von der Geburt Christi", umrahmt von Orgelstücken Buxtehudes und Pachelbels. Am Karfreitag wurden aufgeführt die Kantaten: „O Haupt voll Blut und Wunden" von Max Reger, die zeitgemäße Kantate „Volk in Not" von Karl (Uraufführung), sodann die Bach-Kantaten: „Liebster Jesu", Dialogus für Sopran und Baß und „Aus der Tiefe", ein Prüfstein für einen gutgeschulten Chor (siehe die virtuos gehandhabte Doppelfuge am Schluß!), Solisten: Meta Sindlinger-Heilbronn (Sopran) und Frz. Sontheimer-Ulm (Baß; Soloflöte: Fleck; Oboe: Stephan; Solovioline: Dopfer aus Stuttgart. Zu einem bedeutenden Ereignis gestaltete sich das Gastspiel des Landestheater-Orchesters in einem „Beethoven-Abend". Programm: Egmont-Ouvertüre, Violinkonzert D und VII. Symphonie. Herr Konzertmeister Kleemann als vollendeter Ausdeuter des Konzerts wurde stürmisch gefeiert. Sämtliche Konzerte standen unter der Leitung von F. W. Karl.

*

Ludwigshafen. Von dem Pfalzorchester (Intendant Hofrat Meister) wurden in der Spielzeit 1922/23 unter Mitwirkung bedeutender Solisten in 22 pfälzischen, 18 württembergischen, hessischen und bayerischen Städten 107 Philharmonische, Sonder- und Kammerkonzerte veranstaltet. Die Leitung der Konzerte lag in Händen des Generalmusikdirektors Prof. Ernst Boehe und des Kapellmeisters Dr. Julius Maurer. Die Schweizer Musiktage und eine große Anzahl von Ur- und Erstaufführungen sind besonders hervorzuheben. Für Januar 1924 sind wiederum Internationale Musiktage, und zwar „Amerika", vorgesehen. März 1924 ist eine Meisterdirigentenwoche mit Hermann Abendroth, Ernst Boehe und Peter Raabe festgesetzt. April 1924 finden außer Pfälzischen Aufführungen der 9. Symphonie mit dem Nürnberger Lehrergesangverein, Gastkonzerte in Berlin, Kassel, Dresden, Frankfurt, Hannover, Leipzig und München statt.

Besprechungen

Dr. Wagenmann: Umsturz der Stimmbildung. Verlag A. Felix in Leipzig.

Eine Propagandaschrift für des Verfassers Methode einer „Stimmbildung auf natürlicher Grundlage". Die Worte, die er findet für die kulturelle Wichtigkeit einer guten Stimmschulung möglichst aller Menschen (durch die Schule), über die Erfolge einer solchen Schulung und endlich über die Spezialbegabung, die allein zum Gesangspädagogen befähigt, können rückhaltlos unterschrieben werden. Ob aber die Methode des Verfassers zu dem gewünschten Resultat zu führen vermag, ist nicht ersichtlich. Es kann sein, daß er das Richtige meint, doch fehlen alle Angaben über technische Mittel und Wege der Ausbildung. Das von ihm geforderte Krafttraining der Stimme dürfte jedenfalls erst dann einsetzen, wenn die Stimmgebung bereits physiologisch einwandfrei erfolgt. Bei unfertigen, gepreßten, knödelnden oder versteiften Stimmen würde es unweigerlich zum Ruin des Stimmapparates führen. Zwecklos ist der Hinweis auf die Tierstimme, die zwar infolge der günstigeren Schlund-, Rachen- und Nasenräume lauter zu sein pflegt als die menschliche; aber doch niemals als Gesangston angesprochen werden kann, auch an die gepriesene Feinfühligkeit des tierischen Muskelapparates glaube ich erst, wenn sie experimentell einwandfrei erwiesen ist. Zweck des Gesangsstudiums ist doch in erster Linie die Schönheit des Tones, nicht seine Stärke. In dieser Hinsicht aber könnte die vorliegende Schrift zu Mißverständnissen führen. Brunck.

*

Rudolf Schwarz: Die natürliche Gesangstechnik. Verlag C. F. Kahnt in Leipzig.

Das umfangreiche, mit zahlreichen, ausgezeichneten Abbildungen ausgestattete Werk ist eine der gründlichsten und bedeutendsten Arbeiten über diese schwierige Materie, die ich kenne. Zumal der erste Teil, der das Wesen des richtigen Gesangstones aus den verschiedenen Funktionsmöglichkeiten der einzelnen Organe, Muskeln und Nerven sowie aus dem ästhetischen Bedürfnis heraus synthetisch-analytisch ergründen will, ist mit großem Fleiß und außergewöhnlicher Sachkenntnis zusammengetragen. Er gibt einen Ueberblick, wie er sonst nur durch mühsames Studium der verschiedensten anatomischen und physiologischen Spezialwerke gewonnen werden kann und wird deshalb auch dem zur Belehrung dienen, der nicht gewillt ist, sämtlichen Folgerungen sich anzuschließen. — Nicht ganz so einwandfrei ist der pädagogische zweite Teil: Hier unterlaufen trotz ehrlichen Streben nach Objektivität Behauptungen, die nur auf rein subjektiven Empfindungen oder Erfahrungen basiert sind, denen jedoch teilweise entgegengesetzte Erfahrungen anderer, zweifellos erfolgreicher Stimmbildner berechtigterweise entgegengestellt werden können. So kann ich die Gefährlichkeit des Pianokopftonstudiums für die Singstimme nicht anerkennen, in vielen Fällen wird es der einzige Weg sein, der zum Ziele führt. Ob nicht das ausschließliche Studium an Liedern ohne alle sonstigen technischen Uebungen zeitraubende Umwege ergibt, ob nicht das vorzeitige Verwenden des „Stauprinzips" zu Fehlresultaten führen kann, sei dahingestellt. Man kann hier nur nachdrücklich das Wort des Verfassers unterstreichen, daß es alleinseligmachende Methoden nicht gibt, sondern daß alles von der Individualität des Schülers und der Gewandtheit des Lehrers abhängt. Ausgezeichnet sind wieder die Kapitel über die „Technik des Ausdrucks", sowie die analysierenden Stimmkritiken bekannter Gesangsgrößen. In das Gebiet des Nachtrags „Stimmanalyse mittels (siderischer) Wünschelpendelung" vermag ich dem Verfasser nicht zu folgen, da ich von okkulten Dingen nichts verstehe. — Kurz: trotz aller etwaigen Mängel ein Werk, aus dem man viel lernen kann. Brunck.

*

Franz Schubert: Sonate für Klavier, Viola und Violoncell. Komponiert 1812. Wien 1923, Wiener Philharmonischer Verlag AG. (Nach dem Autograph in der Wiener Stadtbibliothek herausgegeben von Alfred Orel.)

Das einsätzige Stück, vielleicht Fragment eines beabsichtigten mehrsätzigen Klaviertrios, ist am 27. Juli 1812 begonnen, am 28. August beendet. Ferdinand Schubert erwähnt es in seinem bekannten Aufsatz „Aus Franz Schuberts Leben" in der Neuen Zeitschrift für Musik 1839, S. 138, unter den im Besitze Anton Diabellis befindlichen Autographen. Es ist der erste bekannte Versuch Schuberts mit einem Trio dieser Besetzung; gehört überhaupt zu Schuberts frühesten Instrumentalwerken und fällt etwa zusammen mit dem Beginn des Unterrichts, den Salieri dem fünfzehnjährigen Konviktstudentlein (seit 18. Juni 1812) erteilte. Salieri war bekanntlich kein Instrumentalkomponist von Rang, sondern auf diesem Gebiet ein armer Teufel, von dem Schubert in bezug auf lebenswichtige Dinge, wie thematische Arbeit, Durchführung, Proportion und Architektur nur wenig lernen konnte. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn der Kampf, den Schuberts romantische Anlage mit den Problemen der Themendialektik, Konzision und Plastik der Form zu führen hatte, ihm durch Salieri kaum erleichtert wurde. Die gegebene Situation offenbart sich auch in unserem Stück, das für seinen gedanklichen Gehalt zu lang und in bezug auf Logik der Anlage — man beachte z. B. die Wiederaufnahme der Haupttonart B dur, die erneute Ausbreitung darin und die wiederholte Modulation nach F dur in der zweiten Hälfte — des ersten Teils, sowie das ganze Themendurcheinander dieses Abschnitts schwächlich geraten ist. Die Erfindung zeigt noch wenig Eigentümlichkeit, auch in den paar lyrischen Stellen weniger, als sich nach gewissen Einzelheiten in den heute zugänglichen, etwa gleichzeitigen Streichquartetten erwarten ließ. Daneben aber erscheinen auch nette Züge im Bereich des Zierlichen und offenbart sich auch hier Schuberts so frühzeitig erwachender Klangsinn. Auf jeden Fall sind wir dankbar, daß wieder ein Schubertsches Jugendwerk zum Druck gelangte. Der Herausgeber stellt in einem einführenden Aufsatz (dessen Ansichten über die Gestaltung ich nur wenig beizupflichten vermag) und Revisionsbericht die Vorlage weiterer bisheriger Schubertscher Inedita in Aussicht: es wäre sehr erfreulich, wenn sich die Lücken, welche die G.A. noch aufweist, allmählich zu schließen begönnen. Sandberger.

*

Max Reger: Op. 24, 26, 27, 29. Verlag Robert Forberg, Leipzig.

Durch die bei Schott im Neudruck erschienenen (im Heft 15 besprochenen) Jugendwerke Regers wird die musizierende Welt wieder auf eine Reihe seiner Kompositionen hingewiesen, die man endgültig vergessen zu können glaubte und die doch aus mehr als bloß historischem und biographischem Interesse Beachtung verdienen. Das gilt auch für die bei Robert Forberg erschienenen Werke, von denen allerdings die beiden Stücke für Orgel: Regers erste große Orgelphantasie, die über den Choral „Ein' feste Burg ist unser Gott" Op. 27 — als erster Wurf gleich ein herrliches Meisterwerk — und die prächtige „Phantasie und Fuge" Op. 29 (beide übrigens auch in sehr empfehlenswerten Uebertragungen für Klavier zu 4 Händen bei Rob. Forberg erschienen) von Anfang an bis heute von den Organisten (den treuesten Anhängern und Förderern Regers) immer gepflegt worden sind. Für sie hat Richard Lange auch die unter dem unmittelbaren Eindruck von Brahms' Tod geschriebene „Resignation" (Op. 23, 5) für Orgel übertragen. Ganz unbekannt sind aber die „Six Morceaux pour le piano" (!) Op. 24 und die „Sieben Phantasiestücke" Op. 26, die nicht nur Regers Ringen um seinen eigenen Stil, sondern auch um seinen eigenen Klaviersatz besonders deutlich erkennen lassen. Hier zeigt sich ebenso Einfluß und Abhängigkeit von Brahms, wie die Auseinandersetzung mit dem Klavierstil Chopins und Liszts. Man kann an diesen Stücken besonders eindringlich die stilistische und technisch-formale Entwicklung eines Komponisten sehen, eine Beobachtung, die bei älteren Meistern — die Ferne erscheint ja immer in einheitlicher Fläche ohne schärfere Kontraste und Konturen — meist nur dem historisch Geschulten in vollem Umfang möglich ist. H. H.

*

Edmund Schröder: Lieder nach Michelangelo, Martin Greif, Nikolaus Lenau, Th. Storm. Continentalverlag Berlin und Kommissionsverlag A. Glas, Berlin W. 56.

Ueber den starken Eindruck, den die „Fünf Sonette des Michelangelo für eine Singstimme und Klavier" (Continentalverlag) beim vorjährigen Donaueschinger Kammermusikfest auf mich gemacht hatten, schrieb ich damals: „Ein ernstes, grüblerisches Temperament spricht sich da in ausgezeichnet gestalteten Liedern aus. Das herbe Pathos des Dichters findet hier eine eindrucks- und bedeutungsvolle Wiedergabe." Dieser Eindruck hat sich auch bei näherer Prüfung der Kompositionen erhalten; er hat sich zudem mit dem Kennenlernen neuer Lieder erweitert und erhöht. Denn da zeigte sich, daß Schröders Palette vielfarbiger ist, als es die Sonette vermuten ließen, und daß ihm auch das Zarte und Einfache wirklich gelingt, ganz echt, ohne Flachheit und Sentimentalität. Der beste Prüfstein auf Herz und Nieren, den noch so kunstvolle Gebilde nicht zu liefern vermögen. Ihn bieten aber „Im Walde" und „Am Brunnen" aus den „Acht Gedichten von Martin Greif für eine Singstimme und Klavier" (Continentalverlag). Mir erscheint überhaupt dieses Liederheft als ganz besonders gut gelungen, zumal da es auch vortrefflich in sich abgerundet und kontrastiert ist. Ich wünschte ihm, daß sich die Sänger und Sängerinnen etwas näher damit, wie mit den anderen Werken Schröders, befaßten. So den Liedern nach Lenau (Continentalverlag) mit dem reizenden „Aufbruch" und mit den 16 Liedern nach Martin Greif und Theodor Storm (Verlag A. Glas), von denen mir Einkehr (Nr. 1), Dauer im Wechsel (Nr. 4), Juli (Nr. 11), Morgens (Nr. 12) und Ueber die Heide (Nr. 14) besonders im Gedächtnis geblieben sind. Schröder gehört zu den nicht eben vielen zeitgenössischen Komponisten, die das rechte Verhältnis zum Lied haben, die modern empfinden (Schröder kommt harmonisch von Richard Wagner her, ist aber fühlbar durch die Schule Regers und Hugo Wolfs gegangen) und doch die inneren und äußeren Grenzen der Liedlyrik nicht überschreiten. H. H.



— Musikwissenschaftlicher Kongreß. Die vor dem Kriege von der Internationalen Musikgesellschaft in regelmäßigen Abständen abgehaltenen Musikwissenschaftlichen Kongresse haben nach dem Kriege keine Nachfolge gefunden. Die Deutsche Musikgesellschaft (Sitz in Leipzig) stellt sich nunmehr die Aufgabe, die Vertreter der praktischen Musik, der Musikwissenschaft und benachbarter Zweige zu gemeinsamer Arbeit zu vereinigen und veranstaltet zu diesem Zweck den ersten Deutschen Kongreß für Musikwissenschaft, der in Leipzig vom 15.—20. Oktober 1923 unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Hermann Abert tagen wird.

— Allgemeiner Deutscher Musikverein. Werke, die für das Tonkünstlerfest 1924 berücksichtigt werden sollen, müssen bis spätestens 1. September d. J. eingereicht werden. Anschrift: Herrn Hofrat Dr. Friedrich Rösch (für den Allgem. Deutschen Musikverein), Berlin W. 66, Wilhelmstr. 57/58. Die genaue Adresse des Absenders ist der Einsendung beizufügen. Außerdem ist dringend erwünscht, daß größeren Kompositionen für oder mit Orchester neben der Partitur auch ein Klavierauszug, Kammermusikwerken womöglich das Stimmenmaterial beigegeben wird. Allen Einsendern wird zur Pflicht gemacht, zu erklären, ob für ein eingereichtes Werk dem A.D.M.V. die Uraufführung vorbehalten bleibt oder ob es bereits an anderer Stelle aufgeführt worden ist.

— Die dritte Schulmusikwoche des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht findet vom 1.—6. Oktober in Breslau statt.

— In Dortmund wird für den Herbst ein Modernes Orgelmusikfest geplant. Die Reinoldikirchenorgel ist mit ihren 140 Registern die größte in Westdeutschland, ihr Organist, Musikdirektor Holtschneider, ein persönlicher Freund Max Regers, einer der bedeutendsten Virtuosen dieses Instruments.

— In den Monaten August und September finden in München im Prinzregenten-, Residenz- und Nationaltheater Festspiele unter der Leitung des Prof. Hans Knappertsbusch statt. Neben dem Ring und einer Reihe anderer Wagner-Opern werden im Prinzregententheater Pfitzners Palestrina, im Nationaltheater Richard Strauß' Elektra, Salome, Ariadne und Rosenkavalier, außerdem die Zauberflöte, und im Residenztheater ältere und moderne Opernwerke aufgeführt.

— Trotz der Absage der diesjährigen Salzburger Festspiele wird das von der Internationalen Gesellschaft für neue Musik gegebene Kammermusikfest im Mozarteum, und zwar vom 2. bis 7. August abgehalten. Es bringt von Tonsetzern deutscher Abstammung Werke von Erdmann, Hindemith, Fidelio Fincke, Alban Berg, Arnold Schönberg, Manfred Gurlitt, Othmar Schoeck, P. A. Pisk. Von der deutschen Sektion sind ferner Krenek, Haba, Jarnach und Busoni vertreten.

— Generalmusikdirektor Fritz Busch ist eingeladen worden, während des nächsten Bühnenfestspiels in Madrid eine Anzahl deutscher Opern zu leiten.

— Der bisherige Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität Halle, Dr. Hans Joachim Moser, ist zum außerordentlichen Professor in der dortigen philosophischen Fakultät ernannt worden. Er hat sich u. a. besonders als Oratorienbassist und als Verfasser einer dreibändigen „Geschichte der deutschen Musik" (Verlag Cotta in Stuttgart) bekannt gemacht.

— Der neue Liederzyklus „Frühlingslieder" Op. 59 von Joseph Haas ist im Verlag von Tischer & Jagenberg, Köln, erschienen. Zwei Klaviersonaten Op. 61 Nr. 1 und 2 werden demnächst bei Schott in Mainz herauskommen.

— Wilhelm Furtwängler wurde als Dirigent des Scala-Orchesters in Mailand stürmisch gefeiert.

— Fritz Jöde (Hamburg) ist als Professor für methodische Fächer an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin berufen worden.

— An dem starken künstlerischen Erfolg der Stuttgarter Oper bei ihrem Gastspiel in Zürich mit Händels „Rodelinde" hatte Dr. Otto Erhardt als Spielleiter hervorragenden Anteil. Die „Neue Züricher Zeitung" schreibt: „Hervorragend sind Inszenierung und Spielleitung Dr. Otto Erhardts, der, mit der Stilbühne arbeitend, eine Folge fein abgetönter Bilder schuf. Dr Otto Erhardt wurde eingeladen, in der Romantischen Woche in Augsburg im September im Rahmen eines Gesamtgastspiels der Stuttgarter Oper Hans Pfitzners „Der arme Heinrich" zu inszenieren.

— Zum Leiter des Altonaer Lehrergesangvereins ist Erwin Lendvai gewählt worden.

— Die Archaischen Tänze von Erwin Lendvai, die im Mai d. J. in Mannheim ihre sehr erfolgreiche choreographische Uraufführung erlebt haben, sind für die Spielzeit 1923/24 für das Neue Theater in Leipzig zur Aufführung angenommen worden.

— Siegfried Scheffler wurde von Prof. Fritz Stein (Kiel) eingeladen, eine Wiederholung der in der vorigen Saison mit außerordentlichem Erfolg zur Erstaufführung gelangten „Mazedonischen Suite" in einem Symphoniekonzert in Kiel zu dirigieren.

— Felix Weingartner feierte am 2. Juni seinen 60. Geburtstag.

— Dr. Willi Kahl hat sich an der Kölner Universität als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert.

— Die Stadt Wiesbaden hat Karl Schuricht, dem bekannten Dirigenten und Leiter des Wiesbadener Kurorchesters, den Titel eines Generalmusikdirektors verliehen.

— Felix Wolfes (Halle) ist als Nachfolger Prüwers als Erster Kapellmeister an die Breslauer Oper berufen worden.

— An Stelle des Kapellmeisters Eugen Szenkar ist für die Frankfurter Oper Kapellmeister Wolfgang Martin aus Lübeck verpflichtet worden. Er soll sich mit dem Ersten Kapellmeister der Oper, Dr. Rottenberg, in die Leitung der großen Opernaufführungen teilen, während der aus Dresden berufene Kurt Kretzschmar vor allem die Spieloper leiten wird.

— Der seit mehreren Jahren in Ulm tätige Kapellmeister Dr. Kolisko ist als Erster Kapellmeister für das Dortmunder Stadttheater verpflichtet worden. Er tritt an die Stelle Ferdinand Wagners, der einen Ruf nach Nürnberg angenommen hat.

— Willy Steffen wurde auch in diesem Jahre als Gastdirigent in Polen bei Publikum und Presse lebhaft gefeiert. Das Orchester des Deutschen Schul- und Bildungsvereins in Lodz und eine Anzahl großer deutscher Chorvereinigungen in Kongreßpolen haben sich darum bemüht, den Künstler als ständigen Dirigenten zu gewinnen.

— Domchordirektor J. Ottenwälder in Rottenburg hat mit Stuttgarter, Tübinger und einheimischen Kräften eine eindrucksvolle Aufführung des Mozartschen Requiems herausgebracht.

— Die Sopranistin Ida Schürmann-Herchet (M.-Gladbach) setzt sich mit größtem Nachdruck für zeitgenössische Tonsetzer ein. Auf ihren Programmen stehen Lieder von Joseph Haas, Hermann Unger, Paul Scheinpflug, Georg Göhler, Rudolf Hütten, Robert Bückmann, Georg Jokl, Karl Koethke, W. Berten, Hans May u. a.

— Der Stuttgarter Baßbariton Heinz Stadelmann ist auf Grund seines Luzerner Konzerterfolges für weitere Konzerte in der Schweiz verpflichtet worden.

— Berta Morena wird am 30. September nach einer 25jährigen Wirksamkeit an der Münchner Oper aus dem Verband dieser Bühne ausscheiden.

— Alfred Pellegrini hat soeben mit schönem Erfolg des 5. Lehrgangs der „Schiller-Volkshochschule" auf der Burg Lobeda bei Jena als Musikgeschichtsvortragender beendet.

— Ein groß angelegtes Orgelkonzert mit Regerschen Werken veranstaltete Organist Nitschke in Borna bei Leipzig unter Mitwirkung der Konzertsängerin Noebel-Büttner (Dresden).

— Sándor Vas, ein ungarischer Pianist — von seiner Leipziger Tätigkeit her bekannt — wurde vom September ab zur Eastman School of Music (University of Rochester) in Rochester, als Klavierlehrer verpflichtet. Er leitete seit 1918 die Ausbildungsklassen in dem Fodorschen Musikinstitut in Budapest.

— Die Berliner Singakademie bereitet für diesen Winter die Aufführung von W. von Baußnern „Das hohe Lied vom Leben und Sterben" vor.

— Bernhard Sekles' phantastische Miniaturen „Gesichte" für kleines Orchester, welche bei ihrer Uraufführung anläßlich des Tonkünstlerfestes in Kassel einen großen Erfolg zu verzeichnen gehabt haben, werden demnächst im Verlage von F. E. C. Leuckart, Leipzig, erscheinen.

— Die Basler Konzertgesellschaft plant unter Leitung von Dr. Hermann Suter für die kommende Konzertzeit die erste Schweizer Aufführung von Prohaskas „Frühlingsfeier".

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Alfred Thienemann, der langjährige Mitarbeiter des „Berliner Tageblatts", ist einem schweren Leiden erlegen. Thienemann war viele Jahre hindurch Hofkapellmeister in Gotha. Als Komponist trat er mit Liedern, Klavierstücken und Ouvertüren hervor.

— Oskar von Chelius ist in München im Alter von 64 Jahren gestorben. Chelius war ursprünglich Offizier. Seine kompositorische Begabung trat frühzeitig hervor. Von seinen Opern sind „Haschisch", „Die vernarrte Prinzeß" und „Magda Maria" bekannt geworden.

— In Bayreuth starb der Komponist und Musikschriftsteller Prof. Dr. Heinrich Schmidt. Schmidt war ein unermüdlicher Vorkämpfer für das Werk Richard Wagners.

— Der Dresdner Cellist Kammermusiker Paul Michael ist im Alter von 56 Jahren gestorben.

— Karl Scheidemantel †. Das berühmte Ehrenmitglied der Dresdner Staatsoper, 1886—1911 tätig, der ausgezeichnete Baritonist (Hans Sachs, Wolfram, Kurwenal usw.), auch von 1920 bis 1921 Direktor des von ihm geliebten Kunstinstituts, ist am 26. Juni einem Herzschlage erlegen. Scheidemantel, ein Weimarer Kind (geb. 21. Januar 1859) und bevorzugter Schüler Stockhausens, verband schon frühzeitig mit der Schönheit und Wärme des Gesangsausdrucks eine vollendete Darstellungskunst. Auch als Konzertsänger errang er großen Ruf. Schubert, Löwe, Brahms und Wolf waren seine Heiligen. Noch bei Therese Maltens goldenem Künstlerjubiläum am 17. Juni, weilte er unter den Beglückwünschenden und fand launigfrische Worte für die Schilderung des gemeinsamen künstlerischen Wirkens. Der Tod nahte sich ihm als Freund und hat ihn vor dem Siechtum bewahrt, den Liebling der Musen. H. Pl.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— Die Leitung der städtischen Bühnen in Frankfurt a. M. hat für die Oper zur Uraufführung erworben: Ernst Kreneks „Der Sprung über den Schatten", komische Oper in zwei Akten, und Simon Bucharoffs „Sakarah", Oper in zwei Akten.

— Eine Oper von Fritz Cortolezis, dem Karlsruher Operndirektor, „Das verschmte Lachen", Text von Beatrice Dovsky, wird an der Leipziger Oper in der kommenden Spielzeit zur Uraufführung gelangen.

— Eugen Wellesz' einaktige Oper „Alkestis", Text von Hofmannsthal, gelangt zu Beginn der kommenden Spielzeit am Opernhaus in Hannover zur Uraufführung.

— Dr. Hermann Ullrichs Ballettpantomime „Der erste Ball" kam am 14. Juni in Salzburg zur Uraufführung.

— Gelegentlich der Hauptversammlung der „Thüringer Vereinigung für Heimatpflege" in Breitungen a. d. W. wurde ein Liederspiel in fünf Akten „Das versunkene Dorf" von L. Läßer mit außerordentlichem Beifall aufgeführt. Das Werk hat seither auch im Salzunger Kurtheater großen Erfolg gehabt.

Konzertwerke.

— Waldemar v. Baußnerns V. Symphonie wird im November in München unter Knappertsbusch zur Uraufführung kommen.

— Hans Gáls neues Chor- und Orchesterwerk „Mors et vita" (nach Goethe) wird kommende Saison unter Fritz Busch in Dresden zur Uraufführung gelangen, weitere Aufführungen folgen in Elberfeld unter H. v. Schmeidel und Duisburg unter Paul Scheinpflug. Desselben Komponisten „Symphonische Phantasie" für Orchester ist vom Generalmusikdirektor Panzner zur Aufführung in Düsseldorf angenommen.

— Karl Weigls II. Symphonie in d moll wurde von Rudolf Schulz-Dornburg (Bochum) und Erich Kleiber (Mannheim) zur Aufführung angenommen. Die Uraufführung hat Erich Kleiber für November 1923 angesetzt.

— Anläßlich der Münchner Tonkünstlerwoche fand die Uraufführung einer Sonate in D dur für Violine und Klavier von Joseph Suder statt.

— Im Rahmen eines vom Havemann-Quartett veranstalteten Kammermusikabends in Düsseldorf kam ein Trio für Flöte, Violine und Bratsche (Op. 26) von Alexander Jemnitz zu erfolgreicher Uraufführung.

— In einem Kompositionsabend des Tonsetzers C. A. Vogel in Leipzig kamen eine Sonate für Klavier, Drei Nachtstücke für Klavier, eine Klavier-Violinsonate und Lieder für Tenor zur Uraufführung. Mitwirkende: Else Vogel (Klavier), Martin Wilhelm (Tenor) und Edgar Wollgandt (Violine).

Vermischte Nachrichten

— Musik des Mittelalters in der badischen Kunsthalle zu Karlsruhe. Im Maiheft der Zeitschrift für Musikwissenschaft ist eine mit Notenbeispielen ausgestattete ausführliche Arbeit des Göttinger Musikwissenschafters Prof. Dr. Friedrich Ludwig erschienen, in der dieser erste Kenner der mittelalterlichen Musik über die Ergebnisse der letztjährigen Aufführungen von Musik des Mittelalters, die gemeinsam mit dem musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Br. in der Badischen Kunsthalle zu Karlsruhe veranstaltet wurden, eingehend berichtet und ihre grundsätzliche Bedeutung für die Erkenntnis der mittelalterlichen Musik würdigt.

— Anläßlich der Donaueschinger Kammermusikaufführungen wird das „Kunstkabinett am Friedrichsplatz" Stuttgart eine Ausstellung mit Gemälden, Aquarellen und Graphik von P. A. Böckstiegel, eines zukunftsreichen, jungen Westfalen, im Donaueschinger Kurhaus veranstalten.

— Im „Verlag für Neuzeitliche Kunst" werden folgende Werke erscheinen: Impressionen (für Frauenchor und Streichorchester) von Fritz Sporn, Drei Männerchöre von Prof. Karl Wüst, Violinsonate von Dr. Ernst Kanitz, Das Meer (für Männerchor und Orchester) von Prof. Gustav Grube, Perkeo (für großes Orchester) von Dr. Hermann Grabner, Sonate für Violine und Klavier von Alexander Jemnitz, Narrazione und Kaiser Barbarossa (zwei große Klavierstücke) von Max Kindle, Klaviersonate von Guido Smareglia und Kleine Klaviersonate von Franz X. von Pauer.

— Eine neue ausgezeichnete Uebersetzung der Serva Padrona Pergolesis hat Dr. Lothar Jansen (München) gemacht, die auch bereits bei der Kammeroper der Bayrischen Landesstelle für gemeinnützige Kunstpflege erfolgreiche Verwendung gefunden hat.

— Kritiker, Theaterdirektor und Kunstfreunde. Der Direktor des Lübecker Stadttheaters, Paul v. Bongardt, hatte zur Generalprobe der Erstaufführung des „Parsifal" Einladungen an einen größeren Kreis von Personen ergehen lassen, die Opernkritiker jedoch, entgegen früherer Gepflogenheit, übergangen. Auf ihre Beschwerde bei der Theaterbehörde erhielten diese folgende Begründung der Nichteinladung: „Ihre Beschwerde vom 24. Mai d. J. ist in der Sitzung der Theaterbehörde am 28. Mai zur Besprechung gelangt. Von der Theaterleitung wurde dazu bemerkt, daß der Kreis der Eingeladenen zur Generalprobe des „Parsifal" sich im wesentlichen auf die Mitglieder der Theaterbehörde und wenige andere besonders interessierte Kunstfreunde beschränkt habe." — Mit einigem Erstaunen wird man vernehmen, daß der Herr Direktor die Kritiker zu den nicht interessierten Kunstfreunden rechnet. Anscheinend verwechselt er sich mit der Kunst, denn die Freundschaft zwischen ihm und der Kritik scheint nicht eben groß zu sein.

— In Tübingen veranstaltet in den Tagen vom 30. Juli bis 2. August der Evang. Kirchengesangverein für Württemberg in Verbindung mit dem Organistenverein und ähnlichen Verbänden einen liturgisch-kirchenmusikalischen Kurs für Theologen und Musiker. In einer Reihe von Vorträgen mit Aussprache sollen die heute so vielfach als brennend empfundenen Fragen des evang. Gottesdienstes und der evang. Kirchenmusik besprochen werden. Als Redner sind u. a. gewonnen Geheimrat D. Smend (Darmstadt), Prof. D. Holl (Berlin), Prälat D. Schöll und Stadtpfarrer D. Ernst (Stuttgart), Stiftsorganist Strebel (Stuttgart), Universitätsmusikdirektor Prof. Hasse und Stiftsmusikdirektor Götz (Tübingen). Am 31. Juli findet in der Stiftskirche ein Heinrich Schütz-Abend statt.

— Kurt Atterberg, der erfolgreiche schwedische Komponist, übergab seine verfügbaren Werke (darunter eine Symphonie, ein Cello- und ein Violinkonzert) dem Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig.

— Wie die Redaktion des Vereinigten Musikerkalenders Hesse-Stern mitteilt, sind die Vorarbeiten für den 46. Jahrgang dieses einzigartigen Nachschlagebuches schon sehr weit gediehen. Es ist erwünscht, daß alle diejenigen Musiker, welche in den Kalender aufgenommen werden wollen und die noch keinen Fragebogen erhalten haben, sich möglichst umgehend an die Redaktion des Kalenders (Max Hesses Verlag, Berlin W 15) wenden. Die Aufnahme erfolgt kostenlos.

— Auf Antrag des „Hilfsbundes für deutsche Musikpflege EV." hat der Herr Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung den Saal der staatlichen akademischen Hochschule für Musik für 10 Einführungskonzerte für die nächste Konzertzeit kostenlos zur Verfügung gestellt, um besonders bedürftigen und begabten Künstlern den Weg in die Oeffentlichkeit zu bahnen. Anträge sind mit den nötigen Unterlagen umgehend an den „Hilfsbund für deutsche Musikpflege EV.", Berlin W 62, Schill-Str. 9, zu richten.

— In der Zeit vom 8.—11. August 1923 findet in Salzburg eine Veranstaltung unter dem Titel „Zeitgenössische Musik österreichischer Komponisten" statt. Zur Aufführung gelangen Klavier- und Kammermusikwerke von Korngold, Springer, Weigl und Zemlinsky, sowie Orchesterwerke von Groß, Korngold, Schreker und Strauß.

— Das „Doppio quintetto di Torino", Italiens bedeutendste Kammermusikvereinigung, wird auf einer Tournee in Turin und den ersten italienischen Musikstädten die Kammersuite von Erwin Lendvai zur Aufführung bringen.

Mitteilung.

Infolge der Ueberfülle des Aufsatz- und Bildmateriales mußte der Umfang des Heftes erweitert werden, so daß die Beigabe der „Musikbeilage" nicht möglich war. Die Schriftleitung.

Schluß des Blattes am 12. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 2. August, des nächsten Heftes am 6. September.

An unsere verehrten Leser!

Als wir in der zweiten Hälfte des Monats Mai den in Heft 15 der „Neuen Musik-Zeitung“ angekündigten neuen Bezugspreis von 3000 Mark für das Vierteljahr Juli bis September festsetzten, glaubten wir dies mit dem Hinzufügen tun zu können, von einer Nachforderung absehen zu wollen. In der Tat hatten wir den redlichen Willen, unseren Beziehern, zumal den wirtschaftlich Notleidenden und den noch nicht im Erwerbsleben stehenden Schülern usw., unser Fachblatt mit möglichst geringer Belastung zu liefern. Nun hat aber die Teuerung, insbesondere in den beiden letztvergangenen Monaten, wie jedermann bekannt, ein ungeheuerliches Ausmaß angenommen, Löhne, Gehälter, Frachten, Postgelder, wie auch alle sonstigen zur Herstellung benötigten Materialien erfuhren eine unbeschreibliche Steigerung — die Selbstkosten des unbedruckten Papiers betragen allein annähernd 3000 Mark —, und unsere Leser dürfen überzeugt sein, daß es sich geradezu um eine Lebensfrage handelt, wenn wir unter dem gebieterischen Zwang der Verhältnisse sie bitten, an uns mittels der dieser Nummer beigefügten Zahlkarte eine

Nachzahlung von 6000 Mark

für das laufende Vierteljahr gütigst zu leisten, lediglich dazu bestimmt, einen Teil unserer durch die rasend fortgeschrittene Geldentwertung bedingten Riesenverluste zu decken. **Es wird ausdrücklich darum gebeten, diesen Betrag ausnahmslos auf unser Postscheckkonto Stuttgart 2417 zu überweisen,** also nicht etwa an die Postzeitungsstelle und nicht an die Buch- oder Musikalienhandlung, durch die der Bezug erfolgt.

Nach Oesterreich können wir nur noch in Kronenwährung (nach dem Verhältnis 1 Schweizer Franken = 8000 Kronen), also zu 24000 Kronen liefern, während der Preis nach dem übrigen Ausland unverändert vierteljährlich 3 Schweizer Franken beträgt.

Wir geben uns der angenehmen Erwartung hin, daß unsere verehrl. Abonnenten, dem Ernst der Wirtschaftslage Rechnung tragend, vorstehendem Ersuchen um Nachzahlung baldmöglichst vollzählig nachkommen werden und erhoffen dies um so mehr, als der erbetene Betrag, wie schon vorstehend angedeutet, tatsächlich nicht annähernd als Ausgleich unserer unvorhergesehenen Unkosten anzusehen ist. Die große Mehrheit der Bezieher hat ja ihr Entgegenkommen in dankenswerter Weise schon bisher bekundet.

Stuttgart, Ende Juli 1923.
Postscheckrechnung 2417.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung“
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

KÜNSTLER-ADRESSEN

Vierteljahrspreis für ein Fach von 6 Zeilen M. 7500.—, ein Doppelfach M. 15000.—, jede weitere Zeile M. 1500.— mehr.

Heinz Stadelmann • Maja Stadelmann

Bass-Bariton — Pianistin · Konzert · Begleitung
Konzert . Oratorium · Unterricht — Kammermusik · Unterricht
Klavier- und Liederabende
Stuttgart, Gaisburgstraße 19.

ANNY GANTZHORN

Dramatischer Sopran
:: STUTTGART ::
Heilbronn a. N.
Karlstraße 101 p.
Fernsprecher 72
Unterricht — Oratorien — Konzert — besonders moderne Liederabende

Senta Blau-Kurz

Konzertpianistin, Unterricht. — Methode: R. M. Breithaupt, Martin Krause.
Berlin W, Nürnbergerstraße 65 (Pension Bruhn).

Stuttgarter Madrigal-Vereinigung

Die Konzertsängerinnen: Elisabeth Weißhaar, Anne Valet, Berta Mayer (Sopran), Marg. Rücklos, Erna Hollenberg, Leonie Bücheler (Alt).
Die Konzertsänger: Meinrad Streißle, Christian Breitling (Tenor), Herm. Conzelmann, Fritz Haas (Baß).
Leitung: Hugo Holle.
Weltliche und geistliche Programme mit alter und neuer a cappella-Musik.
Anfragen: Stuttgart, Hohenheimerstraße 54.

Kammersänger
Dr. Ulrich-Bruck

(Baß). Lieder, Balladen, Oratorien.
GRIMMA bei LEIPZIG

Helene Renate Lang

PIANISTIN
Stuttgart, Schoderstraße 10
Telef. 21870.

Professor
Richard Fischer

Konzert- und Oratorientenor
Würzburg — Haugerring 7.

Elisabeth Reichel

SOPRAN
LIED — ORATORIUM
Nordhausen, Stolbergstraße 7

Sandra Droucker

München, Luisenstr. 19, Grths.
— Telefon-Anschluß: 55239 —

Elfriede Sommer (Alt)

Mitgl. d. Deutsch. Musikpädag.-Verb.
Oratorium · Konzert · Unterricht
Luckau, N.L., Hauptstraße 2[1]

Anne Valet, Sopran

Konzert — Oratorium — Unterricht
Stuttgart, Alleenstraße 25. — Telephon 21609.

Herm. Conzelmann

Baß-Bariton
Konzert — Oratorium — Unterricht
Stuttgart, Mittelstraße 1.

Lilly Conzelmann-Bittler

Künstlerische Tänze, Rhythmische Gymnastik, Eigene Abende, Unterricht
Stuttgart, Mittelstraße 1.

Gertrud Mettenberger

Konzert-Pianistin
Konzert-Anfragen: Karlsruhe i. B., Rüppurerstraße 4 II.

Fritz Fanto

Fortschrittl. Harmonielehre, Komposition, Kontrapunkt, Formenlehre. Spez. brieflich.
Konstanz — Fohrenbühlweg 1.

Professor Jani Szanto (Violine)

Lehrer an der Akademie der Tonkunst,
Primarius des Münchener Streichquartettes
Alleinvertretung: Konzertdirektion Otto Bauer, München, Wurzerstraße 16.

Münchener Streichquartett

(Jani Szanto, Felix Saupe, Philipp Haas, Josef Disclez)
Alleinvertretung:
Konzertdirektion Otto Bauer, München
Wurzerstraße 16. — Telefon 22795.

Stephanie Pellissier, Pianistin

Konzert — Begleitung — Kammermusik
Konzert-Anfragen: Mannheim, S. 6. 28.

Willy Bergmann, Pianist

Konzert — Unterricht
Stuttgart / Azenbergstraße 57 / Telephon Nr. 20375

Else Winkler

:: Mezzo-Alt — Lieder — Oratorien ::
Nürnberg — Pilotystr. 40

Alexander Gunselmann, Pianist

erteilt Unterricht — Begleitung — Kammermusik
:: München, Schießstätterstraße 16/I. ::

Stuttgarter Streichquartett

Willi Kleemann · Hans Reichardt · Hans Köhler · Hans Münch
Adresse: Nicolausstraße 2 oder sämtliche Konzertdirektionen

AUGUST REUSS

MÜNCHEN, Tengstraße 32 II
Unterricht in
Musiktheorie, Kontrapunkt, Kompositionslehre, Instrumentation.

Otto Brömme's „glänzende Schrift"
„Vollendete Stimmbildung"

II. Auflage. — 1.50 M. Grundpreis.
:: OTTO KLEMM, Leipzig. ::
Unterricht: Frankfurt a. Main.

Emmy Franke

Konzertgeigerin
Konzertanfragen: Konstanz a. Bod. Post-Fach.

Else Holle-Hellmund

Rezitation — Dramatischer Unterricht
Sprechtechnische Uebungen für Gesangstudierende
Stuttgart, Hohenheimerstraße 54 II.

Constantin Brunck

Nürnberg, Günthersbühlstraße 15
Unterricht in
Komposition und Sologesang
:: :: („Einregister") :: ::

Ottomar Voigt

Konzert Violine Unterricht
I. Konzertmeist. a. Bad. Landestheater
Karlsruhe — Helmholtzstraße 3.

Artur Frischbier

KONZERT-TENOR
Oratorien: Bach, Händel, Haydn
Leipzig-Connewitz, Aeußere Bayersche Str. 40 II I.

Helene Zimmermann

Pianistin
München, Leopoldstraße 87.
Alleinvertr. Süddeutsch. Konzertbüro.

Elisabeth Weißhaar, Sopran

Konzert — Oratorium — Unterricht
Stuttgart-Cannstatt, Haldenstraße 21. — Telephon 57.

Marie von Stubenrauch-Kraus

Violinvirtuosin — Konzerte — Kammermusik
München, Schellingstraße 46/3.

M. Heyde-Scarlotti

Konzert-Bariton — Leipzig, Kant-Str. 66 (früher Stadttheater Leipzig)
:: Arien — Lieder — Balladen — Oratorien ::
Konzertierte: Schweden, Norwegen, England, Holland.

Sigfrid Grundeis, Pianist

München, Türkenstraße 26 R III.

Professor Wilhelm Meisel

Stimmbildner
Schloß Türmitz bei Aussig.

Friedrich Rupprecht

Violoncello
Konzertmeister am Friedrich-Theater, Dessau i. Anhalt, Kavalierstraße 8.
Konzertanfragen an obige Adresse erbeten.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 18

An unsere Leser! Die fortschreitende wirtschaftliche Zerrüttung macht es uns bis auf weiteres unmöglich, die Neue Musik-Zeitung weitererscheinen zu lassen. Wir verweisen auf unsere Erklärung auf Seite 347. Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung

Illusionsbühne und Idealdrama.

Von Hans von Wolzogen.

Wenn man Wagner nicht „überwinden" kann, möchte man ihn wenigstens „verbessern". Wer's gut meint, meint: zu seinem eigenen Besten. Der Zipfel, woran dies gute Werk angepackt wird, ist die sogenannte „Illusionsbühne". Da heißt es denn: Wagner stand auf der Höhe des Genies als Musiker, Dichter, Dramatiker, aber nicht auf der Höhe der Zukunft als Szeniker. Er war noch befangen in der Mode seiner Zeit, den Bühnenbildern, welche „Realität" illusorisch vortäuschen sollten; und dahinein setzte er — stillos — seinen idealen Stil, das musikalische Drama. Wunderlich, scheint mir, von einem Meister des Stiles! Das Wunder des Genies läßt sich nicht erklären, aber über das „Wunderliche" läßt sich am Ende reden. Der Schweigende scheint überzeugt, und das bin ich nicht. Ich gestehe jedoch, daß ich die Sache nicht besonders schwer genommen habe, aus dem einfachen Grunde, weil ich im künstlerischen Genusse der lebendigen Werke, seit ich sie nur noch in Bayreuth gesehen, nicht durch solche Betrachtungen gestört worden bin. Für mein ästhetisches Gefühl also stand die Illusionsbühne als solche nicht im stilistischen Gegensatze zum Idealdrama. Wenn ich über das Gesehene nachdachte, freute ich mich über jede technische und künstlerische Verbesserung, welche innerhalb der szenischen „Illusionen", an den Bühnenbildern, im Sinne des Dramas und „auf der Höhe der Zeit" vorgenommen worden war. Die Wirkung war um so reiner gewesen, und die Möglichkeit ist unabsehbar.

Allerdings, wenn ich weiter nachdachte, geriet ich in ein gewisses Schwanken in betreff der Erklärung der Wirkung. Einerseits glaubte ich mich berechtigt zu dem Urteile: die Szene des Idealdramas hat an Fülle des Ausdrucks für das Auge zu entsprechen der höchsten Ausdrucksfülle der Musik des Dramas; das erfordert der Gesamtstil. Andererseits kam mir der bedeutsame Ausspruch Wagners dazwischen: in der Wirkung des lebendigen Dramas solle die Musik als solche nicht eigentlich zum Bewußtsein des Erlebenden kommen; wonach sich weiter erklären ließe: auch nicht das Bühnenbild als solches. Also nichts sinnhaft Trennendes, alles nur unmittelbares seelisches Erlebnis. Gut! aber — die Mittel müssen doch gegeben sein, damit der Zweck erfüllt werde; die Ursachen dürfen nicht fehlen, wenn die Wirkung erreicht werden soll. Zum Leben gehört die Welt, zum Bühnenleben die ganze Bühnenwelt. Wenn daran etwas fehlt, wird es doch als störend empfunden, unbewußt vielleicht, wie das Erlebnis aus unbewußten Wirkungen sich zur Einheit fügt. Ist es richtig, daß die Szene des Idealdramas an Fülle des Ausdrucks der höchsten Ausdrucksfülle der Musik zu entsprechen hat, so ist es auch begreiflich, daß eine irgendwie vereinfachte, nur symbolisierende, andeutende, die Formen etwa durch Farben ersetzende Szene unwillkürlich als Mangel empfunden wird und den Gesamteindruck mindestens durchspaltet.

So habe ich mir die Sache zurechtgelegt, obwohl ich eigentlich wie der Blinde von der Farbe sprach; denn ich konnte nur nach dem Eindruck von Abbildungen der neueren szenischen Experimente reden, welche die für veraltet erklärte Illusionsbühne durch eine symbolische Szene zu ersetzen suchten. Es kam dabei, wie mir schien, manches Geistreiche zutage, das Geistreichste wohl gleich am Anfang, als Adolphe Appia seine stimmungsvollen Entwürfe schuf, aber auch viel Geschmackloses und sehr wenig, was den Werken, wie ich sie kannte und erlebt hatte, ähnlich sah. Es war mir immer, als kämen da zwei verschiedene Welten zusammen, viel mehr gewiß, als in der Illusionsbühne mit dem Idealdrama. Wie es vornehmlich auf eine Farbenwirkung, auf Beleuchtungseffekte hinauslief, so war es eben Stimmung, was offenbar dort erstrebt ward, wo Stil gefordert war. Stimmung aber stimmt freilich wieder zur Musik, doch nicht in ihrer dramatischen Ausdrucksfülle, sondern in der Beschränkung auf das Stimmende der reinen Tonkunst. So möchte man fast sagen: diese modernste Befassung mit Wagner kehrt wieder zurück zu jener primitiven der ersten Zeit, da man in ihm nur erst den Musiker — hörte und sich durch diesen in Stimmung versetzen ließ. Wobei jedoch insgeheim, unbewußt, schon der Dramatiker wirkte. Den eben hätte der moderne Szeniker mit vollem Bewußtsein beachten müssen, wenn er im Bühnenbilde den Stil treffen wollte. — Da ist nun kürzlich der eine erfreuliche Beachtung verratende Hinweis erfolgt auf die stilistisch so wichtige Vereinfachung des Gebärdenspieles in der Bayreuther Darstellung des Idealdramas. Daraus aber den Schluß zu ziehen, daß auch die Vereinfachung des Bühnenbildes stilgemäß sei, das war eine irrige Analogisierung. Die Gebärde ist Gefühlsausdruck des einzelnen Handelnden, das Bild ist Außengestalt der Gesamthandlung. Das steht einander gegenüber wie Mensch und Welt, wie Seele und Leib, Ausdruck des Innern und des Aeußern. Wohl wird beides durch die Musik bestimmt, aber durchaus gegensätzlich: die Musik bestimmt die Gebärde durch die einfache Größe der Empfindungen, welche im Idealdrama musikalisch leben; sie fordert aber zur Einzelperson die dazu gehörige Umwelt in ihrer Fülle, dem großen Stile entsprechend, eine Einheit der Gesamterscheinung gewissermaßen in vollen Tönen, polyphonisch, für das Auge. Daß dabei auch ein Maß anzuwenden, da Musik hier nicht Luxus, sondern Idealität bedeutet, versteht sich von selber; dies kann aber kein anderes sein, als wie es das Drama selbst und einzig zu seiner Erscheinung verlangt. Der vereinfachten Gebärde gegenüber steht also das streng dramatisch bedingte Bühnenbild. — Mit einem Worte: die Szene haftet am Drama. Sie hat zu geben, nur zu geben, aber alles zu geben, was die Handlung gebraucht. Das gilt für jede Einzelheit, in jedem Augenblick, auf Schritt und Tritt. Es gilt genau so für die Szenerie wie für das Gebärdenspiel. Wie hierbei der Anschluß an die Musik, so darf dort der an die dramatischen Vorgänge nirgends aussetzen. Man kann den zweiten Aufzug der „Meistersinger" oder die Walkürenszene des dritten Aufzuges nicht szenisch vollkommen darstellen mit symbolischen Andeutungen im Rücken der vielbelebten und genau verteilt fortschreitenden Handlung. Die Stimmungsmittel des Mondscheins und des Gewitterhimmels tun der Dichtung nicht Genüge. Ebensogut könnte man bei den Kostümen der Personen nur „andeutungsweise" verfahren, dergestalt, daß Sachs nur durch den Schusterhammer, Wotan durch den Speer bezeichnet wäre. Und dies sollte dann für die reine, von aller „Illusion", will sagen:

allem Realismus freie Idealkunst gelten. Aber wo bliebe Wagners Werk? Wo bliebe es ohne genaue Befolgung der Vorschriften des Dichters? Was nichts anderes heißt als die völlig ausgeführten Momente der Dichtung selbst. Einer Dichtung, die immer umfassende Naturbilder dichtet! Man stelle sich etwa Lohengrins Herannahen auf der Schelde vor oder der Elisabeth Heimgang auf dem Waldsteig zur Wartburg. Oder man denke an den gesamten Vorgang der Meer- und Schiffbewegung im „Holländer", die mehr als ein bloßes Stimmungsbild mit Beleuchtungseffekten durchaus das Drama spiegelt, wie es zugleich musikalisch lebt. Die Szene der getreue Spiegel des Dramas: das müßte dem Szeniker Gesetz sein, und außerdem keines. Weder der farbenfrohe Maler noch der geistvolle Sinnierer noch der erfindungsreiche Regisseur haben etwas dazu oder davon zu tun. „Mich dünkt, 's sollt' passen Ton und Wort", ebenso Handlung und Szene. Ja! Und gehört zu diesem Gesamtstile des Idealdramas nicht auch das Theatergebäude? Man baue doch erst einmal lauter amphitheatralische anstelle der alten Logenhäuser! Hernach erst käme die Szene daran, die Stileinheit zu vollenden. So geschehen in Bayreuth. Und wie wäre es denn mit den Naturtheatern? Würde es den radikalen Vereinfachern der Szene einfallen, dort etwa eine Maria Stuart ihre Freude an den „Seglern der Lüfte" ausjubeln zu lassen, die von Anfang an diese Lüfte frei einatmen konnte? Was würden sie zu Egmonts Kerkerhaft auf grüner Wiese, zu dem Schiffbruche des „Sturms" auf flacher Erde sagen? Sie würden sagen: das paßt nicht zusammen. Eines schickt sich nicht für alle; es kommt nur darauf an, was sich schickt. Nun, was dem Naturtheater billig ist, das soll auch dem Idealtheater recht sein. Dort reinste Vereinfachung, hier strengste Verwirklichung. Es war keineswegs nur eine veraltete Gewohnheit des Dichters von 1840 oder 1870 oder 1880, sondern eben die Forderung seiner allezeit gültigen Dichtung, wenn er die „Illusionsbühne" dafür voraussetzte. „Die Sache wollt's." — Nebenbei bemerkt, aber wohl zu merken: für Naturtheater wie für jede Art Volksspiele gelten ganz andere Gesetze und Formen. Das sind eben „verschiedene Welten", jede hat ihr eigenes Recht und Leben. Hier ist das „Kunstwerk der Zukunft", ein Ideal, die einige Schöpfung eines Meisters; dort sind die Spiele des Tages, eine Aufgabe, das gemeinsame Werk des Volkes. Hier tritt die Idealität „Tat der Musik" geworden vor die hingegeben empfangenden Sinne Auge und Ohr; dort beseelt sich menschlich die Natur und spielt das Volk sich selber. Hier wird die Phantasie bestimmend angesprochen; dort wirkt die Phantasie selbständig frei. Hier ist die Kunst die Sache, welche eine ganze Welt umfaßt; dort hat der Mensch als solcher das Wort, der miteinander ein Volk bildet. Wo dieser spielende Mensch den freien Ausdruck der Seele sucht, da braucht er nur den Boden der Natur, das Mittel des Symbols. Das Kleid der Idealität ist die Illusion.

Darüber muß man sich klar sein; daran ändert keine Zeit etwas. Nur die Technik jeder Zeit hat daran im einzelnen stets zu vervollkommnen. Erfindung fördert, Experiment stört. Man scheide! Das ist die berechtigte Form der Kritik. Jedem das Seine! Das ist der gerechte Spruch des Urteils. Mancherlei Möglichkeiten harren noch außerhalb des Idealdramas und seiner Bühne ihrer segensreichen Verwirklichung. Das steht auf einem anderen Blatte. Hier ist nur von der Idealbühne die Rede. Für diese „Zwischenrede" aber bittet um Nachsicht die Vorsicht, welche Mißverständnis verhüten wollte. Solche Vorsicht bleibt immer geboten. Gerade Vergleiche, zur Erleichterung der Betrachtung beliebt, können leicht Mißverständnisse hervorrufen. Man muß sie von der richtigen Seite ansehen und mit den richtigen Seiten aneinanderhalten. In unserem Falle z. B. hat man auch wohl Shakespeare zum Vergleich herangezogen. Sehr schön, sehr passend — als Gegensatz! Shakespeares einfache Zeitbühne genügte nicht mehr, man machte eine Illusionsbühne daraus, und man ward ihrer überdrüssig: da kehrte man zur Shakespearebühne zurück. Experiment! — Wagners Illusionsbühne wird als überlebt betrachtet, man sucht sie durch eine Symbolbühne zu ersetzen, und man wird auch dieser Experimente überdrüssig werden: da kehrt man zur vervollkommneten Illusionsbühne zurück. Idealkunstwerk! —

Damit ist das Thema nicht erschöpft; es kann noch viel darüber geredet und geschrieben werden. Ich habe hier kein Urteil aussprechen, nur meinem Eindruck persönlichen Ausdruck geben wollen. Mir scheint, es seien dabei einige nicht irreleitende Gedanken hervorgetreten, welche in einer kaum anzufechtenden künstlerischen Grundanschauung wurzeln: das Ideal des Idealdramas ist vom Drama aus zu erschauen.

Donaueschinger Kammermusikaufführungen.

Musikfeste allerorten; meist zeitgenössischen Werken gewidmet. In diesem Jahre scheinen sie kein Ende nehmen zu wollen, und schon melden sich Stimmen, die vor einer Musikfestwut glauben warnen zu müssen (ohne der sich am Begriff „Fest" stoßenden Haarspalter hier zu gedenken). Die so warnen, übersehen dabei aber ganz die tiefere Ursache dieser starken, seit zwei Jahren ständig im Zunehmen begriffenen Bewegung, die nichts weiter als ein Ersatz (und zwar ein recht begrüßenswerter Ersatz) für die — den meisten heute kaum noch zugängliche — Publikationsmöglichkeit durch den Druck ist. Dieser „Ersatz" hat aber nur dann wirklichen Wert für die Komponisten, wenn er in erhöhtem, weithin sichtbarem Rahmen erscheint. Wir sind jenem älteren Zustand der Musikpraxis wieder sehr nahe, in dem die Werke handschriftlich verbreitet wurden, nachdem sie sich in Aufführungen bewährt hatten. Dieser Brauch hat seine innere Berechtigung; er verhindert doch in beträchtlichem Maße jene ungesunde, falsche Ueberproduktion, wie sie die billige Drucklegung (mit ihrer sehr leichten Verbreitungsmöglichkeit) mit sich brachte, die überdies für die breite Masse ein positives Werturteil in sich schloß, das in vielen Fällen gar nicht gegeben war. Denn das Publikum sah und sieht in der Drucklegung eine gute Qualifizierung von Werken durch Sachverständige, ohne zu ahnen, wie oft nicht deren günstiges Urteil, sondern der Geldbeutel des Autors oder eines Mäzenes den Druck bewirkte.

Also: die Musikfeste — die wirklich nicht dem Amüsierbedürfnis des Musikers dienen wollen — haben ihre tiefere Ursache und ihre Notwendigkeit; sie sind Sammelpunkte, Forum. Vielleicht werden die Veranstaltungen in Donaueschingen, Salzburg u. a. (neben dem A.D.M.V.) zu ständigen Einrichtungen, bei denen sich die Orchester- und Chorleiter, Sänger, Instrumentalisten ihr Aufführungsmaterial auswählen und zusammenstellen, da die Möglichkeit der Auswahl aus gedruckten Werken ja doch immer geringer wird. Aus diesen Ursachen erklärt es sich auch, warum nun nach Kassel auch das Donaueschinger Musikfest stärker als in den Vorjahren besucht war. Nicht trotz, sondern wegen der Not der Zeit und im besonderen der Notlage der Kunst.

Als merkwürdige, aus der geschichtlichen Entwicklung aber durchaus erklärbare Tatsache sei zunächst festgestellt, daß diesmal wie im letzten Jahre und wie bei den Tonkünstlerfesten der letzten drei Jahre Klavierwerke überhaupt nicht vertreten waren. Und mit der musikalischen Lyrik ist es hier wie dort nicht viel besser gewesen. Auch hier liegt der Grund in der jüngsten Entwicklung der Musik, in der Wandlung zum polyphonen Schaffen, das weder auf dem Klavier als Harmonieinstrument noch in den monodischen Gesangsformen seine Befriedigung findet. Das ideale Instrument hierfür ist doch das Kammerensemble, neben dem Chor, dem Orchester und der Orgel. Bruno Stürmers „Erlösungen", vier Gesänge für eine Altstimme und Streichquartett wenigstens brachten nichts, was im Vergleich mit dem Vorhandenen noch als Ausblick auf Werdendes besonders aufhorchen ließe. Wohltuend war die Knappheit in Form und Ausdruck, obgleich die Heranziehung

des Streichquartetts als Begleitinstrument kaum unbedingt erforderlich schien. Stürmers Sprache entspringt aber nicht gerade tiefen Quellen, worüber gelungene Partien, wie der erste Teil des 3. Liedes, nicht hinwegzutäuschen vermögen. Die Wiedergabe war gut; Frau Debüser freilich nicht frei von Affektation und zu gewollt im Ausdruck. Neben Stürmer gab es nur noch einen Ausflug ins Gesangliche: im Schlußteil von Oboussiers Quartett Op. 3, dem Hebbels „Gebet" als Textunterlage dient. Das Gedicht ist in einem gewissen Sinn Entstehungsursache, „Programm". Aber dieses Programm hat doch nirgends die rein musikalische Erfindung und Gestaltung in den instrumentalen Teilen getrübt. Ein feiner klanglicher und melodischer Schimmer liegt besonders über den langsamen Teilen des Werkes, die zuweilen einen Einschlag Mussorgskischer Melancholie verraten. Dazwischen ein leichtes Aufleuchten von graziöser Heiterkeit, das die Kontrastwirkung des Ganzen erhöht. Nur die Gestaltung des Hebbelschen Textes (von Tiny Debüser ausgezeichnet gesungen) vermochte nicht zu befriedigen. Die Instrumente treten hier zu sehr in die Rolle des Begleitkörpers, ohne eigene musikalische Substanz, zurück; empfindlicher ist aber die Zerbröcklung des Satzes in Einzelteile, die weder eine große Linie entstehen lassen, noch die Schlußsteigerung und den Höhepunkt herbeiführen, die man nach der Anlage des Werkes hier erwartet hatte. Trotzallem zeigt sich Oboussier in seinem Op. 3 nicht nur als gediegener Könner, der sich gut auszudrücken vermag, sondern auch als erfreuliche (wenn auch nicht überragende) Begabung.

Noch wesentlich unfreier ist Frank Wohlfahrt in seinem Op. 3. So stark der erste Satz mit seinen großen, edlen Linien und das frisch musizierte Scherzo mit einer ganzen Reihe guter Einfälle berühren, so sehr fallen die beiden letzten Sätze ab. Besonders im Adagio steht der Gehalt in gar keinem Verhältnis zu der Ausdehnung des Satzes. Schärfere Selbstkritik hätte hier von vornherein die erarbeiteten Strecken vermeiden müssen. Denn neben dem Mangel an melodischen Einfällen und an formalem Können macht sich hier das Fehlen stärkerer rhythmischer Impulse unangenehm fühlbar. Im Hinblick auf die Qualitäten der ersten Sätze darf aber das Positive an Wohlfahrts Talent nicht übersehen werden, um so mehr als sein Werk aus sauberem, ehrlichem Empfinden heraus geboren ist und jedem Bluff, jeder aufdringlichen Gebärderei aus dem Wege geht.

Wenige Monate nach der Donaueschinger Aufführung des 1. Streichquartetts im Vierteltonsystem erschien Alois Hába mit seinem 2. Vierteltonquartett (Uraufführung). Der Vergleich war von höchstem Interesse — ein bedeutender Fortschritt unverkennbar. Man spürt deutlich, wie sich Hába in das Wesen des Vierteltonsystems eingelebt hat, wie er mit wachsender Vertrautheit mit der neuen Schreibweise, mit zunehmender Einsicht in die harmonischen Probleme, mit zunehmender Erfahrung wieder freier seine musikalischen Empfindungen, sein musikalisches Wollen zu äußern vermag. Das 1. Streichquartett verriet die Mühe der Arbeit, die Hemmungen, die das unbekannte Gelände dem Suchenden bereitete. Im neuen Quartett liegt zunächst auch noch viel Gestrüpp im Weg; der erste Satz ist für mich ziemlich ungenießbar, er ist reichlich dickflüssig und birgt — soweit das ein einmaliges Hören feststellen läßt — keinen Einfall von Kraft und Bedeutung. Um so höher muß der zweite Satz veranschlagt werden, der auf Grund einer viel freieren Gestaltung harmonische Reibungen in den Hintergrund treten läßt und klar und durchsichtig erscheint. Aber darüber hinaus kommt hier der Musiker Hába (gegenüber dem Theoretiker) wieder zum Vorschein und zwar in ganz starker und überzeugender Form. Reiche melodische Eingebung und ein urkräftiger rhythmischer Impuls verleihen dem Satz blühendes Leben. Die Verwendung von Vierteltönen geben zudem den Themen und der Harmonik einen fast pikanten Beigeschmack, sind aber doch so organisch mit dem Ganzen verwoben, daß sie eben doch nicht nur als Beigabe, als Gewürz wirken.

Fidelio Finkes „Acht Musiken für zwei Geigen und Bratsche" drängten mir das Gefühl auf, daß hier der Komponist wie im Klavierwerk „Gesichte" seinem natürlichen musikalischen Empfinden aus dem Weg gehe, ja sich geradezu zu Absurditäten zwinge. Anders kann ich mir die Entstehung dieser von des Gedankens Blässe angekränkelten, verkrampften, konstruierten Stücke, aus denen man nur selten einmal das gute musikalische Blut Finkes herausspürt, nicht erklären. Hoffentlich findet sich Finke bald in sein eigenes Fahrwasser heim.

In Hermann Reutters Klaviertrio Op. 10, einer zweifellos starken Talentprobe, überwiegt das Wollen noch das Können. Sinn für große Linien und rhythmische Kraft sind vorhanden, aber die sichere architektonische Gestaltung fehlt noch, ebenso die klangliche Erfahrung. Der dünne, spröde Klang des Klaviersatzes vermag keinen rechten Untergrund für die Streichinstrumente abzugeben, die dadurch viel zu sehr „in der Luft hängen". Vielfache Ansätze zu Abschlüssen lassen die Steigerung vermissen, weil die harmonische Logik keine Brücken zu schlagen vermag. Am gelungensten können die Ecksätze bezeichnet werden; das Scherzo birgt nichts von Belang, dafür hat der langsame Satz — von einem nicht gerade glücklichen impressionistischen Einschiebsel abgesehen — wertvollere Einfälle, leidet aber an formalen und klanglichen Mängeln. Heinrich v. Wesdehlen (Klavier), Licco Amar (Violine) und Maurits Frank (Violoncello) setzten sich mit bestem Gelingen für das Werk ein.

Johann Friedrich Hoff kam diesmal mit einem Streichquintett zu Gehör. Hoff hat, das zeigte bereits seine Breugnon-Suite, feinen Klangsinn, gute koloristische Einfälle und ausgezeichnetes satztechnisches Können. Aber seine rein musikalische Erfindung ist nicht eben groß, er denkt fast nur in Bildern, manche Strecken sind ausschließlich illustrative Musik. Wo sich Hoff, wie im Andante, davon freizuhalten versucht, gerät er in starke Abhängigkeit von Brahms und Reger. So fehlen die wirksamen Säfte und Kräfte, um vier Sätze eines Quintetts zu erfüllen und über die Sphäre gediegener Unterhaltungsmusik hinauszuheben.

Den großartigen Abschluß der Aufführungen bildete das Streichquartett Op. 16 von Philipp Jarnach. Hier ist wirklich alles in vollendetem Maße vereinigt, was die geniale Bedeutung eines Werkes ausmacht: ein tiefes, leidenschaftliches Empfinden, Einfälle von ausgeprägter Eigenart und hoher Schönheit, rhythmisch vielfältiges Leben, eine harmonische Ausdrucksweise, die sich ohne Zwang und Künstelei auf polytonalem Gebiet bewegt und ein formales Können, das über alle Zweifel erhaben ist (dies gilt trotz einiger Unebenheiten im 1. Satz). Was aber besonders beglückend an Jarnachs Werk anmutet, ist die Klarheit und Kultur seiner Sprache, die edle Haltung ihrer Mittel. Ein Werk, aus reichstem Erlebnis geboren und reichstes Erleben gewährend; es ist — besonders was den zweiten Satz angeht — von einer Stärke der Eingebung, wie sie nur musikalischen Glückskindern zuteil wird.

Die Wiedergabe aller Werke lag beim Amar-Quartett (Licco Amar, Walter Caspar, Paul Hindemith, Maurits Frank), das damit aufs neue seine außerordentliche Kunst, seine eminente Einfühlungs- und Spannkraft bewies. Allein die Bewältigung des Hába-Quartetts war eine Leistung höchsten Lobes würdig, von der herrlichen Aufführung des Jarnachschen Quartettes ganz zu schweigen. In dem Hoffschen Quintett ist die Mitwirkung des ganz vortrefflichen Stuttgarter Cellisten Hans Münch zu erwähnen.

Außerhalb des Rahmens der eigentlichen Kammermusikaufführungen ist als ernste Einleitung der wohlgelungenen Wiedergabe der Krönungsmesse Mozarts unter Heinrich Burkards Leitung mit den Stuttgarter Konzertsängern Anne Valet, Leonie Bücheler, Meinrad Streißle und Fritz Haas und als heiterer Abschluß des musikalischen Spasses Paul Hindemiths zu gedenken, der mit köstlichem Humor Märsche, Piston- und Pikkolosoli, einen Walzer und eine Potpourri-ouvertüre für Militär-„Salonorchester" stilgerecht gefaßt hatte. Die reizenden und höchst witzigen Sachen gehen weit über den Rahmen des bloß Parodistischen hinaus und man freut sich ihrer um so mehr, je weniger sie auch nur einen Hauch von Arbeit und Reflexion verspüren lassen, je weniger ihr Humor gesucht, ihre Späße an den Haaren herbeigezogen sind.

Donaueschingen hat zum dritten Male, und diesmal in besonders starkem Maße, seine Anziehungskraft und seine Bedeutung als Mittelpunkt des jungen deutschen kammermusikalischen Schaffens — in seiner besonderen, wenn auch nicht einseitig-kurzsichtig ausgesprochenen, Betonung des deutschen Schaffens bildet es den wichtigen Gegenpol zu dem internationalen Programm in Salzburg — bewiesen. Seine Wichtigkeit und einzigartige Stellung dürfte deshalb um die nächsten Jahre nichts mehr befürchten lassen, sollte man nicht an der Möglichkeit der Erhaltung notwendigster Kulturzentren verzweifeln. Der Opferfreudigkeit des Fürsten zu Fürstenberg, der Tatkraft Burkards und des Vorstandes der Gesellschaft der Musikfreunde und der Gastfreundschaft der Donaueschinger gebührt auch diesmal wieder reichster Dank.

H. H.

Wagner-Aufführungen in Mannheim.

Kampf um „Die Meistersinger von Nürnberg".

Mit einem ungedruckten Brief Richard Wagners.

Von Robert Hernried.

Die vielfältigen Beziehungen, die Richard Wagner mit der alten Kunststadt Mannheim verbanden, sind wiederholt geschildert worden. Der Tondichter hatte bekanntlich in dieser Stadt eifrige Vorkämpfer, an deren Spitze Emil Heckel stand, der den Mannheimer Richard Wagner-Verein begründete. Die wichtigsten Anhaltspunkte zur Beurteilung der Beziehungen Wagners zu Mannheim bieten seine Briefe an Heckel, die von dessen ältestem Sohn, Karl Heckel, bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, herausgegeben worden sind. Nicht minder Interessantes aber bieten das Archiv und die Bücher des Mannheimer Nationaltheaters, in die mir ein Einblick dank dem Entgegenkommen der Intendanz vergönnt war [1]. Ist doch aus den Aufführungsziffern ersichtlich, wie lange es dauerte, bis das Wagnersche Kunstwerk hier festen Fuß faßte.

Am 15. Juli 1855 war als erste Wagner-Oper „Tannhäuser" in Mannheim gegeben worden. Das Theater spielte damals nicht täglich. Im ersten Jahre kam es nur zu fünf Aufführungen und in den nächsten Jahren ließ die Aufführungsziffer sogar nach; denn nur zwei- bis dreimal in jeder Spielzeit wurde die Oper gegeben. Eine wirklich große Steigerung der Aufführungszahl ist erst ab 1890 zu verzeichnen. Am 14. Januar 1894 konnte die hundertste, am 21. April 1918 die zweihundertste Aufführung des „Tannhäuser" festlich begangen werden.

Lohengrin folgte am 9. Januar 1859. Auch hier dasselbe Bild: fünfmalige Aufführung im ersten Jahre, dann jäher Rückgang auf zwei, ja nur eine Vorstellung im Jahr. 1860 zeigte die eine der beiden Lohengrin-Aufführungen sogar den schlechtesten Kassenrapport, und erst neun Jahre später ist eine Steigerung der Einnahmen zu verzeichnen. Dann freilich überflügelte der Erfolg dieses Werkes sogar den des „Tannhäuser", denn nur ein Jahr später als bei diesem (am 13. Juni 1895) konnte die hundertste Aufführung gefeiert werden und im gleichen Jahre mit dem „Tannhäuser", am 13. Oktober 1918, die zweihundertste Aufführung.

Noch bevor die Werke des jüngeren Wagner, „Rienzi" und „Holländer", an die Reihe kamen, gelangten die „Meistersinger von Nürnberg" nach heftigen inneren Kämpfen am 5. März 1869 zur Erstaufführung in Mannheim, dessen Theater hierdurch in der ersten Reihe jener Bühnen stand, die den Mut zu dieser Aufführung fanden. Sechsmal im ersten Jahre, in den nächsten drei- bis viermal gegeben, blieb die Zahl der Aufführungen (wohl infolge der beträchtlichen Schwierigkeiten des Werkes) hinter den vorgenannten Aufführungsziffern zurück. Erst 1907 wurde eine sieben- bis achtmalige Darstellung in der Spielzeit erreicht, am 20. Dezember 1913 die hundertste Aufführung.

Anläßlich der Erstaufführung der „Meistersinger" in Mannheim kam es zu einem sehr interessanten Konflikt zwischen der Theaterleitung und dem Opernchef des Hoftheaters, der nachfolgend aus den Akten des Hoftheaters zur ersten öffentlichen Darstellung gelangt.

Die eigentliche Direktorialgewalt am Hoftheater übte damals ein Theaterkomitee aus, an dessen Spitze nach dem Rücktritte August Scipios der Chef der Musikalienhandlung K. Ferd. Heckel, Herr Emil Heckel, stand. Mit ihm zusammen entschied über die wichtigsten Angelegenheiten das Mitglied des Theaterkomitees Rumpel. Erster Kapellmeister war Vinzenz Lachner, der nach Berufung seines Bruders Franz nach München diesem im Jahre 1836 in der Leitung der Mannheimer Hofkapelle gefolgt war und sie bis zu seiner 1873 erfolgten Pensionierung innehatte.

Heckel und Lachner, beide nahmen im Mannheimer Kunstleben eine besondere Stellung ein: Heckel als begeisterter Vorkämpfer für Richard Wagner, Gründer des Mannheimer Richard Wagner-Vereines und späterer Verwaltungsrat der Bayreuther Festspiele, um deren Zustandekommen er sich große Verdienste erwarb, Lachner als angesehener Dirigent, Musiklehrer und Komponist, dessen Werke, vor allem die Ouvertüren zu „Turandot" und „Demetrius", sehr beliebt waren. Beide Männer von starkem Eigenwillen und treu ihrer künstlerischen Ueberzeugung, sollten sie nun ihre Kräfte miteinander messen.

Am 21. Juni 1868 waren in München „Die Meistersinger von Nürnberg" zur Uraufführung gelangt. Die Hoftheater in Dresden und Dessau eilten, das Werk zu erwerben, Darmstadt trat in Unterhandlung wegen des Aufführungsrechtes. So litt es den auf die Mannheimer Wagner-Pflege mit Recht stolzen Heckel nicht länger und am 24. August 1868 wurde an Wagner geschrieben. Das Konzept dieses Briefes lautet:

Schreiben an Herrn Richard Wagner,
Tondichter, Hochwohlgeboren
in Luzern. (?)

Wir nehmen uns hiemit die Freiheit bei Ihnen anzufragen, ob Sie geneigt sind, Ihre Oper „Die Meistersinger von Nürnberg" dem hiesigen Hof- und Nationaltheater zur Aufführung zu übergeben?

Bei Aufstellung Ihrer Bedingungen ersuchen wir Sie gütigst, die gegebenen Verhältnisse der hiesigen Bühne berücksichtigen zu wollen, welche finanziell und artistisch zu gewissen Einschränkungen zwingen.

Wenngleich das hiesige Institut, Dank der regen Theilnahme und Unterstützung der Stadt Mannheim, allezeit bemüht gewesen ist, seinen großen Traditionen künstlerisch gerecht zu werden, so ist doch der Etat nur ein begränzter und die artistischen Kräfte der Ausführung eines so umfangreichen und großartigen Kunstwerkes, wie Ihre „Meistersinger" nicht völlig gewachsen.

Ein zweiter Uebelstand — aber für die Lebensfähigkeit des Instituts eine Nothwendigkeit — ist der: daß sich unser Publikum aus den umliegenden Städten diesseits und jenseits des Rheins stark recrutiert, welche letztere, namentlich an Sonntagen, ein großes Contingent zu unseren Vorstellungen liefern.

Hiedurch wird die Dauer einer jeden Oper eine bestimmte Gränze gesetzt, da unsere Gäste selbstverständlich die letzten Eisenbahnzüge zur Heimfahrt benützen wollen.

Wenn Sie, hochverehrter Herr, mit Berücksichtigung dieser angeführten Verhältnisse gleichwohl gesonnen sind, Ihre letzte große Schöpfung uns anzuvertrauen, so dürfen Sie überzeugt sein, daß von Seite unserer artistischen Beamten mit aller der Hochachtung, dem Fleiß und Eifer, welche ein so bedeutendes Werk fordert, die Einstudierung desselben angegriffen werden wird.

Mit der Bitte um baldgefällige Antwort usw.

Mannheim, den 24. August 1868.

Großh. Hoftheater-Comité:
[zwei Chiffren, darunter „H" (Heckel).]

Bald erfolgte die Antwort, die jedoch Wagner nicht selbst erteilte, mit der er vielmehr seine Verleger B. Schott's Söhne in Mainz beauftragte:

B. Schott's Söhne Mainz, 1. September 1868.
Mainz.
An ein verehrl.
Hoftheater-Comité,
Mannheim.

Herr Richard Wagner sandte uns, als den Verlegern seiner neuesten Oper „Die Meistersinger von N." Ihr an denselben gerichtetes Schreiben zur Beantwortung ein.

[1] Mein besonderer Dank gebührt dem Herrn Intendantursekretär Walter für seine Hilfeleistung bei Ausforschung des ungedruckten Wagner-Briefes und der übrigen Daten. Der Verf.

Indem wir demselben mit Vergnügen nachkommen, benachrichtigen wir Sie, daß wir Ihnen die Partitur der Oper, inclusive Aufführungsrecht für Mannheim, zum Preise von vierhundert und zwanzig Gulden überlassen können. Textbücher mit dem Kassapreis von 24 Kr., liefern wir bei einer Abnahme von 100 Stück zu fl. 23.20 Kr. und 500 zu fl. 100.—

In Betreff der gewünschten Kürzungen ermächtigt uns Herr Wagner Ihnen zu sagen, daß er es dem gewissenhaften Ermessen des Herrn Dirigenten überlasse, das Werk mit den zu Gebot stehenden Mitteln aufzuführen. Es sei jedoch beim Vorhandensein von vollkommen entsprechenden Kräften, wie dies in München der Fall war, kein Grund zu einer Reduction vorhanden.

Wir sehen einem gefälligen Entschlusse entgegen und empfehlen uns

Hochachtungsvoll
p. pa. B. Schott's Söhne
(Unterschrift unleserlich.)

Anfragen über die Zulässigkeit von Kürzungen in den „Meistersingern" waren für Wagner nichts Neues. Er hatte den Brief des Theaterkomitees (wie ich dem zweiten Band des Briefwechsels mit seinen Verlegern entnehme) von Luzern aus am 29. August 1868 an Franz Schott gesandt und die Antwort genau vorgeschrieben. Gar viele haben sich auf ähnliche Antworten Wagners berufen, wenn es galt, seine Werke zu kürzen. Und haben doch nicht berücksichtigt, daß Wagner in einer Zwangslage war. Er hatte eben Werke geschrieben, die ihrer Zeit, so sehr sie aus deren Geiste hervorgewachsen waren, voraneilten, und dies nicht nur in bezug auf das Neue, das sie boten, sondern auch auf die Mittel, die zu ihrer Ausführung notwendig waren. Das deutsche Theater, die deutsche Opernbühne gestaltete sich später nach dem Wagnerschen Kunstwerk. Wie aber hätte er sein Werk durchsetzen können, hätte er fest auf dessen Unverletzlichkeit bestanden? Damit hätte er ihm die Möglichkeit der Verbreitung und sich die Geldmittel entzogen, deren er bedurfte, sein Lebenswerk zu vollenden. Und aus der Abfassung jenes Schreibens spricht ja auch klar der Widerwille gegen die Kürzungen, denen er praktisch nicht entgehen konnte.

Die Zustimmung des Hoftheaterkomitees erfolgte bald. Und wieder spielen die Striche in dessen Schreiben an Schott eine Rolle:

Schreiben an B. Schott's Söhne, Mainz.

Mit den in Ihrem geehrten Schreiben vom 1. d. M. betreffend die Erwerbung der Wagnerschen „Meistersinger" gemachten Vorschlägen erklären wir uns hiemit einverstanden; wir wollen Ihnen jedoch einen weiteren Vorschlag machen, dessen Ausführung ohne Zweifel in beiderseitigem Interesse gelegen sein dürfte, den Vorschlag nämlich gegen ein weiteres angemessenes Honorar, die in unserem Schreiben an H. Rich. Wagner angedeutete Kürzung und Einrichtung der Partitur durch einen tüchtigen Musiker, mit denen Sie ja vielfach Verbindungen haben, ausführen zu lassen [1].

Fast alle Bühnen würden das gleiche Bedürfnis wie die hiesige fühlen, und es wird darum eine solche Bearbeitung nicht nur lohnend, sondern auch der raschen Annahme und Verbreitung dieser Oper außerordentlich förderlich sein.

Wir sehen Ihrer baldgefälligen Rückantwort über diesen unseren Vorschlag entgegen, sowie im Falle Sie darauf einzugehen geneigt sind, der Mittheilung, wie hoch sich das Honorar für die fragliche Bearbeitung stellen würde.

Mannheim, den 4. (oder 7.) September 1868.

Gr. Hoftheater-Comit :
R. ? ·H.

Kurz darauf aber erfolgte ein Einwand gegen die Aufführung der „Meistersinger" von einer Seite, die, obwohl von größter Wichtigkeit für das Gelingen der Aufführung, bisher nur allzu wenig beachtet worden war. Hofkapellmeister Vinzenz Lachner richtete an das Hoftheaterkomitee eine vier Folioseiten füllende geharnischte Eingabe, in der er gegen die Aufführung der „Meistersinger von Nürnberg" aus künstlerischen Gründen Einsprache erhob. Sie enthält so stichhaltige Beweisgründe und goldene Worte über die künstlerische Verantwortlichkeit des Dirigenten, daß sie auszugsweise hier wiedergegeben sei:

Großherzogliches Hoftheater-Comité!

Bis zu der Sitzung vom 2ten d. war nur obenhin und im Allgemeinen die Rede von einer Aufführung der „Meistersinger" von R. Wagner. Eine solche wurde von dem verehrlichen Comité als wünschenswerth bezeichnet; von mir aber als mit den disponiblen Mitteln als durchaus unausführbar beurtheilt. In der erwähnten Sitzung jedoch scheint das Hoftheater-Comité bereits den förmlichen Beschluß einer Aufführung gefaßt zu haben und ich nur beigezogen worden zu sein um davon Kenntnis zu erhalten und die Mittel aufzusuchen, wie eine Aufführung mit den unzureichenden Gesangskräften, sei es durch Reduktionen, Auslassungen oder sonstige Beschränkungen, möglich zu machen wäre.

Dieser Sachlage gegenüber scheint es mir nöthig meinen Standpunkt zu wahren und zwar zunächst den meiner dienstlichen Stellung als musikalischer Chef der Oper. Als solchem steht mir das sowohl selbstverständliche als kontraktliche Recht zur Seite, daß mein Gutachten über neu aufzuführende Opern gehört werden muß. Außerdem gibt es für mich Verpflichtungen, die über meine dienstliche Stellung hinausreichen. Sie bestehen in dem Standpunkt der Künstlerehre. Ich bin nicht allein der Theaterverwaltung verantwortlich für die Ausübung meines Berufes, sondern stehe auch unter dem Urtheile der Kunstwelt und habe einen Ruf zu wahren. Eine schon den materiellen Kräften nach unmögliche oder doch höchst verkümmerte Aufführung wird zunächst mir zur Last gelegt. —

Nach diesem Eingange und nach wiederholter, sorgfältiger Durchsicht des Klavierauszuges kann ich an die Darlegung der Gründe gehen, welche eine Aufführung mit den zur Zeit verfügbaren Kräften zu einer höchst mangelhaften, das Werk schwer beeinträchtigenden machen müßten.

Ich muß gleich von vornherein in Abrede stellen, daß das Schreiben der Verlagshandlung Schott, welches die Bedingungen für die Aufführung der Oper an hiesiger Bühne enthält, andere Veränderungen für zulässig erklärt als Kürzungen, die aus der Berücksichtigung lokaler Verhältnisse entspringen. Offenbar ist damit nichts Anderes gemeint, als daß die ungewöhnlich lange Dauer der Oper auf eine den betreffenden lokalen Verhältnissen angemessene Zeit eingeschränkt werden könne. Dies kann bewerkstelligt werden durch Kürzung allzuweit ausgesponnener Musikstücke. Auslassungen ganzer Scenen, wie es in anderen Opern mitunter vorkommt, sind in der Wagner'schen Opernkomposition und insbesondere in den Meistersingern durchaus unthunlich. Ebenso ist eine Reduktion der Solosänger, oder eine Zusammenziehung mehrerer Rollen in eine schon aus dem Grunde unmöglich, weil sie sämmtlich gleichzeitig in mehreren Scenen auf der Bühne erscheinen und jeder derselben an den Musikstücken einen integrirenden Anteil nimmt. — Ich gebe zu, daß Wagner selbst mit geringerem Personale dieselbe Wirkung hätte erreichen können, aber kein gewissenhafter Dirigent wird sich anmaßen, ein organisches, in seinen Einzeltheilen sich gegenseitig bedingendes Ganze, wie es ein Wagner'sches Ensemble darstellt, seiner Originalität zu berauben und es zu entstellen. Es hieße dies einen Stein aus einem Gewölbe wegnehmen. —

Die Hindernisse, welche sich einer Aufführung mit den vorhandenen Kräften entgegenstellen, äußern sich nicht weniger in quantitativer als qualitativer Beziehung. In ersterer sehe ich gänzlich von den Anforderungen des Komponisten ab und fasse nur ins Auge, was zur Geltendmachung seiner Intentionen in annähernder Weise unerläßlich ist. Zunächst sind es die männlichen Solopartheien, für welche die nöthige Anzahl von Sängern fehlt. Die Oper erfordert, ohne den Nachtwächter zu zählen, der durch die scenische Veränderung, in welcher er erscheint, nichts weniger als unwesentlich ist, 14 Solosänger. Da wir nur 3 Tenoristen statt der nöthigen 6 und nur 4 Bassisten statt der vorgeschriebenen 9 haben, so fehlt nicht weniger als die volle Hälfte des Bedarfs. Es ist hier zu bemerken, daß diese extravagante Zahl von Solisten nicht in der Weise eines Chores verwendet wird, der in der Regel aus vier mehr oder weniger vervielfältigten Stimmen besteht, sondern daß ein jeder der 10 Meistersinger eine eigene, von den anderen völlig verschiedene Stimme zu vertreten hat. Ein Blick in den Klavierauszug überzeugt selbst den Laien von diesem Sachverhalte und der einigermaßen Kundige weiß, daß ein polyphoner Satz durch Hinwegnahme einer einzelnen Stimme in seinem Ganzen zerstört wird.

(Folgen Betrachtungen über die Unzulänglichkeit damaliger Kräfte und die Schwierigkeit der Chöre und Ensembles.)

Wenn bei der Wahl einer Novität zunächst der Kunstwerth derselben in Betracht kommt, so fällt in zweiter Linie die Möglichkeit der Ausführung nicht weniger ins Gewicht. Eine gute Aufführung vermag ein schwaches Produkt zu heben, eine entschieden schlechte wird das beste mindestens seiner Wirkung berauben. Daß die Aufführung der Meistersinger mit den hier verfügbaren Mitteln eine entschieden mangelhafte, das Werk schwer beeinträchtigende werden müßte, glaube ich in obiger, von jeder Uebertreibung fernen Darstellung unwiderleglich dargethan zu haben. — —

Um jedoch dem begreiflichen Wunsche des verehrl. Hoftheater-Comité nach Möglichkeit zu entsprechen und ihm nicht mit einer blosen Negation entgegenzutreten, will ich die Bedingungen anführen, unter welchen ich die Oper, aber nur nach ihrem materiellen Inhalt und weit entfernt von der beabsichtigten Wirkung, für ausführbar erklären kann.

---

[1] B. Schott's Söhne benachrichtigten auch am 15. September 1868 das Hoftheater-Comité, daß sie „bereits Schritte gethan" hätten, „um von sachverständiger Hand eine Kürzung und Einrichtung der Partitur zu erhalten." Am 27. Januar 1869 bieten B. Schott's Söhne Textbücher zu den „Meistersingern" in der gekürzten Dresdner Fassung an und bemerken wörtlich: „Die Abkürzungen, die man darin machte, scheinen uns auch für die dortige Bühne sehr praktisch und annehmbar und empfehlen wir Ihnen dieselben besonders."

Zunächst müßte die Einwilligung des Komponisten zu einer wesentlichen Abänderung der Rolle des Beckmesser, resp. die Einrichtung derselben für die Stimmlage des Herrn Ditt erfolgen, eines eigentlichen Bassisten, der nur höchst ausnahmsweise über e' hinauszugehen vermag. Dann müßte der unentbehrliche Solobassist herbeigeschafft werden. Für den fehlenden Nachtwächter wird sich irgend ein Kunstgriff ersinnen lassen. Endlich müßte der Männerchor um wenigstens 4 gute Mitglieder, je eines auf die 4 Stimmgattungen, verstärkt werden.

Sollte der Komponist, was aber in hohem Grade zu bezweifeln, sogar seine Zustimmung zur Weglassung eines der Meistersinger geben, so will ich mich der höchst schwierigen, zeitraubenden Aufgabe unterziehen, das Ganze darnach umzuändern und einzurichten. Es steht aber dabei zu befürchten, daß der Komponist dieß als eine unverständige, beleidigende Zumuthung aufnehmen könnte.

Bei alledem muß ich aber meinen Standpunkt als technischer Beamter wahren und als solcher konstatieren, daß eine eventuelle Aufführung der Meistersinger gegen meinen Rath von der Hofth.-Verwaltung beschlossen wurde und ich sohin jeder Verantwortlichkeit enthoben wäre.

Ich brauche wohl nicht zu versichern, daß ich gegebenen Falls die Oper nur um so fleißiger und gewissenhafter einstudieren würde.

Des Großh. Hoftheater-Comité ergebenster

Mannheim, d. 8. Septbr. 68. gez.: V. Lachner.

* * *

Handschriftliches Konzept von Heckel:

M., 11. Sept. 68.

Die Meistersinger betreffend.

Die verschiedenen Zeitungs-, und mündliche Berichte über die Hindernisse, welche W. (Wagner) den Aufführungen seiner Oper allgemein entgegenstellt, mußte die Ansicht Vieler, die Aufführung hier zu ermöglichen — unbedingt als unmöglich erklähren.

Obwohl Herr L. (Lachner) von der beschlossenen Aufführung dieser Oper in Carlsruhe durch H. Levy genau unterrichtet war — hatte doch das Comité keine Kenntniß davon. Die öffentliche Anzeige daß in Dresden und Dessau — wohl auch in Darmstadt diese Oper zur baldigen Aufführung kommt, veranlaßte d. Comité bei H. Wagner direkt anzufragen, zu welchem Preise und unter welchen anderen Bedingungen H. W. uns die Partitur mit dem Aufführungsrechte überlassen würde. Die Antwort folgte schnell durch die Verlagshandlung Schott's Söhne in M. und gestattet, bei sehr mäßigem Preiße jede Beschränkung und Veränderung, welche zur möglichen Aufführung nöthig, und von dem Dirigenten, nach den dermaligen Verhältnissen des Personalbestandes, zu rechtfertigen ist. Eine andere Auslegung, wie Herr L. unterstellt, ist darin nicht zu finden.

Am 1. Sept. mittags traf die Antwort hier ein, es folgte am 2. Sept. um 11 Uhr die Sitzung, in welcher das Comité den gefaßten Entschluß — zunächst als wohlbegründeten Wunsch — die Aufführung dieser Oper auch hier bald zu ermöglichen aussprach, und in diesem Sinne H. L. ersuchte, den Clavierauszug nochmals anzusehen, sich in betreff der Kürzungen mit H. Dr. Walther — der die Oper in München gehört — zu besprechen, wie die Besetzung usw. — im Ganzen, war der Wunsch sehr bestimmt gehalten.

Die Partitur, das Resultat der bestimmten Annahme, war und ist bis heute noch nicht bestellt. Der Clavierauszug — geliehen — wurde H. L. gesandt.

Darauf erfolgte am 10. d. M. die schriftliche Antwort von L. — in welcher er auf seinen Vertrag und auf seine Künstler Ehre hinweißt.

Der Vertrag §§ ... bestimmt, sein Gutachten jedesmal zu hören. — Ist geschehen. — Das Comité hat aber zu beschließen und so L. den Beschluß auszuführen.

Die von L. gestellten Bedingungen, unter welchen er den Beschluß des Comités erfüllen will, ist eine Mißkennung seiner Stellung, wobei die Künstler-Ehre als Entschuldigung dienen soll!

Die gerechten Anforderungen an unsere Bühne — und deren Verwaltung — die ebenfalls eine Ehre, jene, der gewissenhaften mit der Zeit fortschreitenden Verwaltung des anvertrauten Ehrenamtes, einzusetzen hat, verlangt, daß, da bereits die Bühnen Carlsruhe, Dessau, Darmstadt diese Oper zur Aufführung angenommen haben, ein gleiches auch hier ungesäumt geschehe.

Der Widerstand, den H. L. mit Empfindeleien und Bedingungen ausschmückt, ist hier sicher nicht am rechten Platze, und stellt die Ehre der Verwaltung, der Künstlerehre des H. L. gegenüber. H. L. gibt zu, daß er die Aufführung unter gewissen Bedingungen ermöglichen kann.

1. Die Umarbeitung der Parthie von Beckmesser.
2. Der Bedarf von 5 weitere Sänger.

Zur Umarbeitung der Parthie v. B. u. s. w. ist eine weitere Zustimmung von W. (Wagner!) nicht nöthig. (sic!)

Der Chor soll verstärkt werden, was schon in der Sitzung v. 2. Sept. gesagt wurde. In Betreff eines weiteren Bassisten (statt ??) ist die Sache wohl noch näher zu prüfen.

Ueberhaupt glaube ich, daß das Comité unzweifelhaft das Recht hat, auch Sachkenner in dieser Angelegenheit zu hören und nicht die Unfehlbarkeit v. L. anzunehmen.

Obgleich der Verwaltung nicht die Ehre der technischen und künstlerischen Leitung zukommt, so hat dieselbe hier, eine nicht minder wichtigere — in der Wirkung bedeutendere — Sache zu beachten. Die Verantwortung, sie greift hier thatsächlich in den Fortschritt der Kunst ein, würde sich lächerlich machen, sobald die anderen gleichstehenden und kleineren Bühnen diese Oper zur Aufführung bringen, hierdurch den Widerwillen von L. dagegen zu sein, da selbst die nöthigen Geldmittel, wenn keine Verzögerung stattfindet, kein Hinderniß biethen. H.

(Handschriftlich von Rumpel hinzugefügt:)

Nach § 7; Abs. a ist Lachner um sein Gutachten zu befragen; dies ist geschehen, und somit seine Beschwerde unbegründet, um so mehr als bis heute noch kein förmlicher Aufführungsbeschluß, d. h. über den Partiturankauf vorliegt. Es wird doch dem Comité gestattet sein, die Aufführung als wünschenswerth, in artistischer, vaterländischer und finanzieller Beziehung, bezeichnen zu dürfen. Nach den Erfahrungen der letzten Jahre ist es wohl nicht zweifelhaft, daß das Comité allein für ungenügende Aufführungen getadelt wird; unsere Ehre stellen wir auch nicht niedrig, und wollen das Institut unabhängig von allen äußeren Einflüssen erhalten. Ich bin damit einverstanden die Oper aufzuführen, den Kapellmeister zu ermächtigen, weitere Kräfte heranzuziehen, aber auch über Personalveränderungen zu berichten, da wir ein Fach doppelt besetzt haben, und doch keiner dazu brauchbar sein soll. R.

Nun war man glücklich so weit, in einer rein künstlerischen Angelegenheit den persönlichen Ehrenstandpunkt hervorzukehren. Tatsächlich entbehrt ja der Hauptgrund des Theaterkomitees, daß dem Fortschritt der Kunst mit der Aufführung der „Meistersinger" gedient werde, keineswegs der Berechtigung. Denn noch immer ist es eine offene Streitfrage, ob einer ungenügenden Aufführung gar keine vorzuziehen sei. Wie stets im Leben wird der Realpolitiker das praktische, der Künstler das ideale Ziel vor Augen haben. Beide Grundsätze, die sich — nicht nur in dem hier besprochenen Falle — hart im Raume treffen, vertragen keinen Ausgleich. Denn Ideal und Wirklichkeit stehen sich allzu kraß gegenüber.

So sehr nun auch jeder Musiker mit Lachner fühlen muß — die Punktierung der Partie des Beckmesser ist ja wahrlich ein fürchterliches Beginnen —, so sehr wird man es begreiflich finden, daß die Realpolitik siegte und „Die Meistersinger von Nürnberg" also in gekürzter und zum Teil veränderter Gestalt über die Bretter der Mannheimer Hofbühne gingen. Die Aufführung aber zeitigte trotz aller Mängel einen großen Erfolg, durch welchen sich der Wunsch des Theaterkomitees verstärkte, Wagners in Mannheim noch nicht aufgeführte Bühnenwerke zu geben. So erfolgte bereits am 30. Oktober 1870 die Aufführung des „Fliegenden Holländers", der es anfangs jedoch nur zu überraschend geringen Aufführungsziffern brachte.

Die Aufführungshonorare, die Wagner bezog, waren, den damaligen Zeitläuften entsprechend, relativ gering: Für den „Tannhäuser" fl. 250 (= Mk. 450.—), für den „Lohengrin" fl. 223.45, für die „Meistersinger" fl. 420 (= Mk. 750.—) und für den „Holländer" wieder fl. 250. Im Herbst 1871 fragte nun das Hoftheaterkomitee bei Richard Wagner persönlich an, unter welchen Bedingungen er ihm das Aufführungsrecht für „Rienzi" überlassen wolle und erhielt von Wagner den folgenden (bisher unveröffentlichten) Originalbrief:

Das Großherzoglich Badische Hoftheater-Comité
in Mannheim

beehrt mich durch die Vermittlung der C. F. Meser'schen Hof-Musikalienhandlung in Dresden mit der Nachfrage nach dem Preise für das von mir zu ertheilende Aufführungsrecht meiner Oper „Rienzi".

Da ich die Genugthuung genieße, nicht zum ersten Male in Honorarangelegenheiten mit der Direction des Hoftheaters in Mannheim zu verhandeln, erlaube ich mir auch diesmal jene Anfrage direct dadurch zu beantworten, daß ich, bei sofortiger Entrichtung dieses Honorares, die gleiche Summe beanspruche, welche vor längere Zeit als die nicht zu überschreitende übliche von fünfundzwanzig Louis-d'ors von Seiten des Mannheimer Hoftheaters mir vorgeschrieben worden ist. Hierbei würde, wie früher ebenfalls, die Partitur u.s.w. durch den Verleger, gegen Erstattung der Copie-Kosten, zu beziehen sein.

Luzern, Hochachtungsvollst
8. Oktober 1871. Richard Wagner.

Die Bedingungen Wagners wurden selbstredend genehmigt, das Honorar von 25 Louisdors (etwa Mk. 400.—) bezahlt und „Rienzi" gelangte am 20. Dezember 1872 zur Erstaufführung in Mannheim. Im ersten Jahre dreimal wiederholt, behielt er anfangs diese im Verhältnis zu den übrigen Werken Wagners relativ hohe Aufführungsziffer bei — ein sicheres Kennzeichen dafür, daß das Publikum damals noch das rein theatralisch Opernmäßige dem Bühnendramatischen vorzog.

Nach und nach vollzog sich ein Umschwung, die Aufführungen des „Rienzi" setzten zeitweilig aus und wurden im allgemeinen geringer, so daß die Oper bis heute nur dreiundvierzigmal gegeben wurde.

Sieben Jahre mußten verstreichen, bis es möglich wurde, den „Ring der Nibelungen" in Mannheim aufzuführen. Mit dem Beginn der Ringaufführungen in Mannheim war gleichzeitig die für alle deutschen Tondichter so qualvolle Zeit zu Ende, da sie, gleichgültig ob ihre Werke Erfolg hatten oder nicht, sich mit einer einmaligen Abfindung für das Aufführungsrecht an den Bühnen bescheiden mußten. Denn wenige Jahre vor der ersten Aufführung des „Rheingold" in Mannheim war das deutsche Autorengesetz in Kraft getreten und von Stund an bezogen die deutschen Tondichter ihre Honorare durch Tantiemen von den Einnahmen, die ihre Werke den Bühnen schufen. So konnte — nach langen Jahren der qualvollsten materiellen Sorge — Wagner an seinem Lebensabend endlich reicheren Gewinn aus seinen Werken ziehen.

Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte.

Von Dr. Walter Georgii (Köln).

(Schluß[1].)

Wenn wir nunmehr die Reichsgrenzen überschreiten, ist es nur natürlich, zuvörderst im stammverwandten **Oesterreich** Umschau zu halten. Dort ist, soweit das Klavier in Frage kommt, die ältere Generation auffallend arm an Talenten (Schönberg möchte ich trotz seinen 48 Jahren noch für die jüngere in Anspruch nehmen). Eine Parallelerscheinung zu so feingeschliffenen, wenn auch gewiß nicht großen Geistern wie Hofmannsthal oder Schnitzler fehlt. Erwähnen möchte ich neben dem 1914 gestorbenen Wiener K. Nawratil, der unter anderem sympathische, freilich nicht allzu persönliche Variationen Wk. 7 (Rahter) geschrieben hat, drei in Wien heimisch gewordene Klavierkomponisten elegantvirtuoser Richtung: Th. Leschetizky, Sohn polnischer Eltern (gest. 1915), den in St. Petersburg geborenen E. Schütt und den Hamburger E. Sauer. Alle drei betiteln ihre Stücke auf französisch (wie es vor hundert Jahren in Deutschland allgemein üblich war) — sicher kein Zufall, sondern bezeichnend dafür, wes Geistes Kinder sie sind. In der Kantilenenerfindung sind sie samt und sonders schwach, genießbar nur in bewegten, etüdenartigen Stücken, so Leschetizky in der Arabeske Wk. 45 Nr. 1 oder der Toccata Wk. 40 Nr. 1 (Bote & Bock; am besten lernt man ihn aus dem ebenda erschienenen Leschetizky-Album kennen), Schütt in der „Etude mignonne" Wk. 16 Nr. 1 (*m*, Kistner) und Sauer in seinen Konzertetüden (Schott). Den Letztgenannten schätze ich etwas höher ein als die anderen. Brillante Stücke sind von den meisten großen Pianisten der Gegenwart geschrieben worden — z. B. von d'Albert: Scherzo Wk. 16 (Peters) —, aber Sauer übertrifft seine Kollegen wie als Spieler so auch als Etüdenkomponist durch die unnachahmliche Grazie seiner Virtuosität und durch das nahezu einzig dastehende Geschick, verblüffende Wirkungen ohne ein eigentliches Höchstmaß von Schwierigkeit zu erzielen; darin tun es seinen Konzertetüden („Espenlaub", „Windesflüstern" usw.) nur diejenigen des Amerikaners Mac Dowell gleich. Unter den komponierenden Virtuosen möge auch gleich der viel jüngere Wiener P. Schramm mit seiner schwungvollen Tanzsuite „Lucerta" Wk. 13 (Schlesinger 1913) Platz finden.

Das völlige Gegenstück zu diesen sinnenfrohen, ungeistigen Musikern bildet A. Schönberg. Die „3 Klavierstücke" Wk. 11 (1910) und die Aphorismen vergleichbaren „6 kleinen Klavierstücke" Wk. 19 (1913, *l-m*) sind der Inbegriff einer freudlosen, klangasketischen Musik. Sie schiert sich den Teufel um Zusammenklang der Stimmen, entschädigt aber für diese Rücksichtslosigkeit nicht im geringsten durch großzügige Linienführung, wirft vielmehr dem Spieler und Hörer nur abgerissene, bizarr zackige Motivfetzen hin. Neurasthenische, hypochondrische Musik! Am meisten faßbare, zusammenhängende Linie finde ich in Nr. 2 von Wk. 11. Wie schade, daß der frühe Schönberg der „Verklärten Nacht" mit ihren berauschenden Klängen kein Klavierwerk veröffentlicht hat! Der Schönberg-Jünger A. Berg hat bei Schlesinger eine Sonate Wk. 1 veröffentlicht, die merkwürdigerweise formal ganz konservativ und zugleich harmonisch äußerst fortschrittlich ist. Die Form ist nämlich die des Sonatenallegros, also die klassische „Sonatenform" im engeren Sinne, sogar mit der am Ende des 18. Jahrhunderts zur Konvention erstarrten, vom „Letzten Beethoven" meist über Bord geworfenen und in der neueren Zeit fast ohne Ausnahme beseitigten Wiederholung der Themengruppe. Es handelt sich demnach gar nicht um eine ganze Sonate, sondern nur einen Sonatensatz. In harmonischer Beziehung gehört Berg dem linken Flügel der Gegenwartsmusiker an (nicht gerade den Kommunisten der Musik — das Werk ist nicht atonal —, aber immerhin den Unabhängigen). Die Sonate ist vorwiegend lyrisch, von einheitlicher Stimmung, ehrlich empfunden, ohne den Zug ins Experimentelle, der dem Kreise um Schönberg — wie mir scheint, nicht mit Unrecht — nachgesagt wird; übrigens weiß ich nicht, ob sie nicht schon vor der ziemlich späten Bekanntschaft des Autors mit Schönberg entstanden ist, und wie er sich darnach weiterentwickelt hat. Ein anderer Schüler Schönbergs, E. Wellesz, steht nicht nur unter dem Einflusse seines Meisters, sondern ebenso stark unter dem der so ganz anders gearteten französischen Impressionisten und namentlich Scotts. So kommt es, daß seine Musik geschmeidiger ist und auch die an sich gewiß nicht gering zu achtende Kraft besitzt, mit wenigen Takten oder gar Akkorden „Stimmung zu machen". Das ist aber nichts Neues; über diese Kunst hat beispielsweise Liszt in erheblichem Maß verfügt. Wie jedoch Liszts Werke großenteils Staub angesetzt haben, nicht zum wenigsten, weil sich zu jener Stimmungskunst nicht eine, ich möchte sagen: architektonische Begabung gesellt, die Fähigkeit, musikalisch-logisch aufzubauen, organisch zu entwickeln, so wird es — nur noch schneller — mit den Werken der Wellesz und Genossen gehen, deren Schwäche von derselben Art ist. Doch soll eine gewisse Spannkraft des Ausdrucks nicht geleugnet werden (vergl. „Nänie", Wk. 11 Nr. 1). Von Wellesz' Werken nenne ich: drei Klavierstücke Wk. 9 (Simrock 1913), „Eklogen" Wk. 11 (1921) und „Epigramme" Wk. 17 (1921).

Die begabtesten Tonsetzer Jungösterreichs sind aus der Schule Schrekers, des neuzeitlichen Meyerbeer, hervorgegangen (sie stehen größtenteils wie Wellesz etwa im Alter von 30 Jahren). Das bedeutendste Klavierwerk aus diesem Kreise sind die Symphonischen Variationen Wk. 9 von W. Groß. Etwas vom Geiste der Symphonischen Etüden Schumanns, mit denen sie auch die Tonart gemein hat, schwebt über dieser prächtigen Komposition. Starke Phantasie und technisches Können halten sich die Wage. Der symphonische Charakter verbindet sich mit gutem Klaviersatz. Die letzten Variationen stehen indessen nicht ganz auf der Höhe der ersten. Eindruck machen auch die äußerst schwierigen C dur-Variationen (1921) des Deutschmähren F. Petyrek. Er hat nicht nur von seinem Lehrer Schreker, sondern vor allem mittelbar von Reger gelernt; doch ist dessen Einwirkung persönlich verarbeitet. Die Variationen werden von einer Doppelfuge gekrönt, mit deren Themen am Schlusse das Variationenthema kontrapunktiert wird. Weniger erfreulich finde ich die Sonate Wk. 3 (1919) von A. Haba, eine selbst im Andante sonderbar ruhelose, dickflüssige Musik; man glaubt, einen Klavierauszug vor sich zu haben, in den zuviel von der Orchesterpolyphonie hineingezwängt ist. Mehr klangliche Plastik weist eine Sonate Wk. 3 (1919) von dem seit kurzem in Darmstadt lebenden J. Rosenstock auf. Wie so manches jungösterreichische Werk neigt sie zur Rhetorik; doch sorgt ein klarer Formwille dafür, daß diese musikalische Redekunst und -lust nicht ins Uferlose schweife. Das Ergebnis ist ein nicht in die Tiefe gehendes, aber frisches, von gutem Können getragenes Musizieren. Unter den jüngsten Schreker-Schülern soll Krenek (spr. ungefähr: Kschenek) sehr begabt sein (zwei Klavierstücke

[1] Die beiden ersten Teile in Heft 14 und 16.

Wk. 1, Sonate Wk. 2). — Alles, was von Schönberg an bis hierher ohne Verlagsangabe genannt ist, gehört der Universal-Edition an.

Auch E. Kornauth, dessen Werke bei Doblinger erschienen sind, hat kurze Zeit zu Füßen Schrekers gesessen; doch haben anscheinend seine beiden anderen Lehrer, R. Fuchs und Fr. Schmidt, stärkeren Eindruck hinterlassen. Schon sein Jugendwerk, fünf Klavierstücke Wk. 2 (1917, *m-s*), nötigt entschiedene Achtung ab. Das ist wirklich jugendliche Musik, voll freudiger Lebensbejahung, dabei formgewandt und in der freien Klavierpolyphonie vorbildlich. In dieser Polyphonie geht Kornauth später — mit seiner Fantasie Wk. 10 (1920) — zu weit. Der Klaviersatz wirkt da überladen und nähert sich, ähnlich wie bei Hába, dem Stil des Klavierauszuges. In dem unwillkürlichen Versuch, sich diese Musik als Begleitung zu einem Bühnenvorgang zu denken, wird man bestärkt durch die Art, wie sie, arm an Zäsuren („unendliche Melodie"!), in breitem Strom dahinfließt, das Gefühl bisweilen künstlich hochpeitschend. Ueberzeugt also Kornauth im Pathos nicht restlos (die weiche Wiener Atmosphäre läßt selten ein starkes, echtes Pathos aufkommen), so enthält seine Fantasie doch immer noch viel Schönes bei ausgesprochen persönlicher Prägung. In der 1917 erschienenen Sonate Wk. 4 („Dem Andenken des Frühlings 1912") wirkt der Ueberschwang natürlicher; der Autor steigert sich nicht in ihn hinein. Das ist in der Tat eine Frühlingssonate, heiter und anmutig, blühend im Klang, von Tiefsinn gleich weit entfernt wie von Oberflächlichkeit; dabei besitzt sie eine Eigenschaft, die man zeitgenössischen Sonaten nur selten nachrühmen kann: sie ist kurz. Kornauths letztes Klavierheft, Wk. 23, enthält unter anderem einen kunstvollen und doch flotten Walzer sowie eine klangschwelgerische, rhythmisch fesselnde „Improvisation"[1].

Wie Kornauth, so verdankt auch E. W. Korngold, dessen der Verlag Schott sich angenommen hat, einen Teil seiner Ausbildung dem gediegenen Komponisten und Theoretiker R. Fuchs. Seine in kindlichem Alter geschriebenen Klavierwerke, eine Sonate Wk. 2 und sieben Märchenbilder Wk. 3, haben kaum etwas Kindliches an sich, sondern sind raffinierte Erzeugnisse einer artistischen Begabung, unterhaltsam, aber nicht erwärmend. Klangselig, einschmeichelnd, unbedeutend sind die sechs Klavierstücke des in Wien lebenden Grazers J. Marx (ohne Werkzahl, Universal-Edition 1916). R. v. Mojsisovics, Musikschuldirektor in Graz, hat auf anderen Gebieten, vor allem an der Orgel, Besseres geleistet als mit seinen Klavierstücken Wk. 11 (Universal-Edition). Dagegen stellt die Sonate Wk. 10 (Wunderhorn 1913) von E. Schennich, einem Innsbrucker, zum mindesten eine sehr starke Talentprobe dar. Sie ist von echter Leidenschaft durchströmt, besonders rhythmisch scharf umrissen, an Gehalt allerdings ungleich; während der langsame Satz nicht allzu tief berührt, trägt das Finale, ein dämonisches „Presto rapsodico", fast geniale Züge. Man kann nur bedauern, daß Schennich seither nichts mehr der Oeffentlichkeit übergeben hat.

In der **Schweiz** ist der Deutsch sprechende Teil musikalisch bei weitem fruchtbarer als der des französischen Sprachgebietes. Am bekanntesten ist H. Huber geworden (gest. 1921). Seine zahlreichen Klavierstücke — man greife etwa zu den Werken 79 und 85 (*m-s*, Forberg) — sind glatt in der Form, in der Erfindung wenig selbständig. Als ausgesprochener Nachromantiker schwört Huber zu den Fahnen Schumanns und Brahms'; gelegentlich schreibt er auch virtuos („Elfenreigen", Wk. 79 Nr. 5). Anziehender sind die sechs Klavierstücke Wk. 20 (*m*, Hug 1911) von V. Andreae; doch hat dieser außerordentliche Musiker und Dirigent in anderen Kompositionsgattungen Bedeutenderes zu sagen. Der wie Andreae in Zürich lebende J. Berr hat 1918 eine ziemlich schwierige Sonatine „Papillons" Wk. 74 (Simrock 1921) geschrieben; sie ist gut gearbeitet, ungewöhnlich geistvoll, von gewinnender Anmut und hat etwas von der sprühenden Lebendigkeit der Richard-Straußschen Muse. Neben ihr möchte ich die zweisätzige Sonate Wk. 36 von E. Frey (Hug 1922) warm empfehlen. Sie ist von Effekthascherei weit entfernt, obschon der Komponist (jetzt in Berlin) ein glänzender Virtuose ist. Er hat sie 1917 — mit 28 Jahren — geschrieben; da muß sie denn als ein erstaunlich reifes Werk bezeichnet werden. Der Klaviersatz ist gediegen, voll und doch nicht überladen. Sehr hübsch ist auch desselben Autors „Kleine slawische Suite" Wk. 38 (*m*, Simrock 1922), flott und unterhaltend; den slawischen Ton trifft sie gut. Da das Präludium verhältnismäßig lang, die beiden folgenden Sätze, Mazurka und Kosakentanz, kurz sind, erwartet man zur Abrundung des Ganzen an vierter Stelle ein dem Präludium an Umfang entsprechendes Finale, das aber ausbleibt. Die Variationen in h moll von W. Schultheß (Hug) sind als ein Erstlingswerk beachtenswert. Klavieristisch halten sie sich im Rahmen des Hergebrachten, bieten jedoch bei gewählter Harmonik im Ausdruck Persönliches. Die etwas kurz geratene pomphafte Steigerung in der Schlußvariation ist aus der Gesamthaltung des Werkes nicht recht begründet. Der Komponist soll sich seit diesem meines Wissens ungefähr vor zehn Jahren geschriebenen Werk vorteilhaft weiterentwickelt haben. Der bekannte, hervorragende Liederkomponist O. Schoeck hat die klavierspielende Welt, soviel ich weiß, nur mit zwei in einem Heft bei Breitkopf (1921) erschienenen Klavierstücken bedacht, einer schönen, warmherzigen, auf den Ton frommer Ergebung gestimmten Consolation es moll (*l-m*) und einer Toccata as moll (*m-s*), die sich nur in der machtvollen Schlußsteigerung der Harmonie bedient; der Hauptteil des Stückes ist kunstvoll nur auf eine einzige, in rascher, gleichmäßiger Sechzehntelbewegung verlaufende melodische Linie gestellt (etwa wie der Anfang von Bachs Klaviertoccaten in d, g und c).

Ueber **Holland** gibt es nicht viel zu berichten. Der Nestor der niederländischen Klavierkomponisten ist J. Röntgen; seine Stücke (zum Teil bei Breitkopf erschienen) sind gediegene Epigonenmusik, häufig mit einem gelehrten Anstrich. Unter den in mittlerem Alter Stehenden wird Dirk Schäfer genannt (acht Etüden Wk. 3, bei Breitkopf). Von den Jüngeren ist der in Petersburg geborene, jetzt in R. Steiners Goetheanum bei Basel wirkende L. v. d. Pals zu erwähnen. Für seine weichlichen „Stimmungen" Wk. 15 (*m*, Tischer & Jagenberg 1912) kann ich mich nicht begeistern; etwas besser ist „In memoriam" Wk. 16 (ebenda). Kraftvoller, doch seelisch undifferenziert sind die Intermezzi, Präludien, Variationen und andere Stücke von H. Mendes (bei Alsbach, Amsterdam).

Auch die Ausbeute an Klaviermusik in **England** ist mehr als dürftig. Berühmt geworden ist einzig C. Scott, dem aber mit der Bezeichnung „englischer Debussy" zuviel Ehre angetan wird. Wenn irgend etwas, so erscheint mir diese kraft- und saftlose Musik in ihrem destruktiven Spiel mit den Klangelementen und ihrem vagen Hindämmern in „Stimmungen" entartet. Der Saloncharakter wird öfters durch exotischen Einschlag etwas verdeckt. Die meisten Sachen (*m-s*) sind bei Schott erschienen: „Egypt", „Impressions from the Jungle Book" (davon am besten der „Elefantentanz"), „Indian Suite" (1921), „Poems" (davon am besten „Paradiesvögel"), „Trois danses tristes" u. a. Zu den radikalen Fortschrittlern zählt auch E. Goossens. Ich muß gestehen, daß ich zu solcher Musik wie seinen drei „Naturdichtungen" Wk. 25 (Chester, London 1920) kein Verhältnis habe. Doch ziehe ich sie immerhin der Scottschen vor, weil sie mehr Rückgrat besitzt; ihr Inhalt hat wenigstens etwas formbildende Kraft. Gemäßigterem Fortschritt huldigt der jung gestorbene E. Verdayne in seinen „Impressionen" (Schlesinger), unter denen sich ein keck hingeworfenes Charakterstück virtuosen Gepräges mit dem Titel „Katzen" befindet.

Größere musikalische Fruchtbarkeit herrscht in den skandinavischen Ländern, aber die Güte hält der Menge nicht stand. In **Dänemark** schwebt bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts der friedlich-harmlose Geist Gades über der Klaviermusik. A. Winding (gest. 1899) und L. Schytte (gest. 1909) sind uns fast nur noch beim Unterricht willkommen, jener mit seinen „Klavierstücken in Etüdenform" Wk. 16 (*m-s*, Kistner) und den vier Etüden Wk. 36 (*m-s*, Hansen), dieser mit seinen Etüden Wk. 75 (*m*, Hansen). Winding erweist sich als der

[1] Sie ist, was in neuerer Literatur öfters vorkommt, ohne Taktstrich geschrieben; wird dieser jetzt ungefähr 300 Jahre alte Geselle im Laufe unseres Jahrhunderts vollends das Zeitliche segnen? Wer weiß!

gehaltvollere. Ihnen beiden steht auch noch V. Bendix nahe, obgleich er sich etwas großliniger und neuzeitlicher gibt; seine Sonate Wk. 26 (Breitkopf) enthält einen schönen, langsamen Variationensatz. Die Gegenwart wird hauptsächlich von K. Nielsen repräsentiert, dessen Werke mir bis jetzt nicht zugänglich waren, ferner von P. v. Klenau, der „Geschichten von der Vierjährigen" (Schott) für Klavier verfaßt hat. Diese Programmmusik ist annehmbar, weil humoristischer Art, nicht ohne Geist, bedürfte aber teilweise weitergehender Erläuterungen als nur der Ueberschriften. Sie erinnert etwas an Mussorgski, ist manchmal orchestral farbig, ohne auf echt klaviermäßige Figuren zu verzichten.

Die am meisten gefeierten skandinavischen Tondichter sind in **Norwegen** zu suchen: E. Grieg (gest. 1907) und Christian Sinding (ihre hier angeführten Klavierwerke sind bei Peters erschienen). Ueber alle zivilisierten Länder der Welt zieht sich die Einheitsfront der musikalischen Backfische männlichen und weiblichen Geschlechts hin, die Grieg zum Liebling erkoren haben. Kein namhafter Komponist ist jemals so maßlos überschätzt worden wie er. Ihm, dem Tonsetzer kleinbürgerlichen Formates, gelingen manche niedlichen Pastellbildchen wie der „Norwegische Brautzug" Wk. 19 Nr. 2 (*m*), der mit Schumannscher Romantik imprägnierte „Kanon" Wk. 38 Nr. 8 (*m*), der „Schmetterling" Wk. 43 Nr. 1 (*m*, eine gute Etüde), die „Melodie" Wk. 47 Nr. 3 (*l*) und das „Vöglein" Wk. 43 Nr. 4 (*m*); es bedarf übrigens keiner besonderen musikalischen Deszendenztheorie, um einen Vorfahren dieses Vögleins in Schumanns „Vogel als Prophet" zu erkennen. Gerne greift Grieg zu den Tönen heimatlicher Volkskunst und verleiht so seinen Stücken ein anziehendes nordisches Kolorit. Nicht selten entschlüpfen ihm aber regelrechte Schmarren wie die entsetzlich sentimentale, fischblütige „Erotik" Wk. 43 Nr. 5 (*m*), der üble Reißer „An den Frühling" Wk. 43 Nr. 6 (*m*) und der triviale „Hochzeitstag auf Troldhaugen" Wk. 65 Nr. 6 (*m*). In richtiger Erkenntnis der Beschränktheit seiner Begabung hat Grieg große Formen fast ganz vermieden. In der Sonate Wk. 7 und den als Ballade bezeichneten Variationen Wk. 24 zeigt sich seine Unfähigkeit, anders als mit Pomp auf äußerliche, klangliche Art zu steigern; dem so zustande kommenden Scheinpathos begegnet man ebenso in den Violinsonaten und der Cellosonate. Griegs Landsmann Sinding ist aus gröberem Holze geschnitzt. Bei seiner Vorliebe für kalte Klangfarbenpracht könnte man ihn den musikalischen Makart des Nordens nennen. Großer Beliebtheit erfreut sich eines seiner sechs Klavierstücke Wk. 32: „Frühlingsrauschen" (*m*), ein Salonstück, das man bestenfalls als Etüde gelten lassen kann. Eine „Skizze" B dur (Hansen) ist über die Maßen derb und gewöhnlich. Die erhabene Gebirgsnatur Norwegens wartet bis jetzt vergeblich auf ein musikalisch-künstlerisches Gegenstück.

An der Spitze der neueren Komponisten in **Schweden** steht E. Sjögren (spr. Schögren), gest. 1918. Seine sechs Fantasiestücke „Auf der Wanderschaft" Wk. 15 (Leuckart, *m*) sind sehr harmlos, frisch und nett, ein bißchen verwässerter Jensen. Diesem meist zartbesaiteten Gemüt steht der grobkörnigere W. Stenhammar gegenüber, der drei Fantasien (Hainauer) und eine Sonate Wk. 12 (ebenda) geschrieben hat. Daneben wird noch — als Modernster unter ihnen — W. Peterson-Berger gerühmt.

Von Schweden aus begeben wir uns in das benachbarte, landschaftlich verwandte **Finnland.** Zwar sind die eigentlichen Finnen, die ursprünglichen Landesbewohner, keine Arier, ja, sie gehören überhaupt nicht zur kaukasischen, sondern zur mongolischen Rasse (ihre Sprache ist ein Zweig des finnisch-ugrisch-tatarischen Sprachstammes); dennoch ist es begründet, ihre Musik im Anschluß an die germanische zu behandeln, denn die Musik wie die gesamte Kultur des schon im Mittelalter von den Schweden eroberten Landes ist stark von der schwedischen durchtränkt, wie ja auch die schwedische Sprache in Finnland neben der finnischen trotz der vor 200 Jahren erfolgten, jetzt wieder aufgehobenen Angliederung des Landes an Rußland einen breiten Raum einnimmt. Als der bedeutendste musikalische Vertreter Finnlands gilt J. Sibelius. Seine 1922 bei Hansen erschienenen Klavierstücke Wk. 75, 76 und 85 (*m-s*) enthalten manch hübsches, in lebhafter Bewegung verlaufendes, namentlich für den Unterricht im Sinne einer Etüde empfehlenswertes Stückchen (Arabeske, Etüde, Capriccietto aus Wk. 76); die ruhigen entbehren der Tiefe wie fast alle nordische Musik und halten sich auf der Höhe vornehmer Salonmusik. Stärkere nationale Anklänge finden sich in den zwölf Klavierstücken Wk. 22: „Finnische Lyrik" von S. Palmgren (*l-s*, Schlesinger), aber nur teilweise; einige von diesen bunt zusammengewürfelten Stücken sind durchaus nach bewährten mitteleuropäischen Mustern gearbeitet. Im ganzen ziehe ich die Stücke von Palmgren denen von Sibelius vor.

Vor dem Uebergang zur romanischen und slawischen Musik sollen noch einige Zeilen **Nordamerikas** einzigem namhaftem Komponisten, E. Mac Dowell, gewidmet sein, der in seinen letzten Lebensjahren vom schrecklichen Schicksal R. Schumanns und H. Wolfs ereilt wurde und 1908 in Neuyork starb. Er gehört zu denen, die das Klavier in klangkoloristischer und besonders in virtuoser Hinsicht bereichert haben. Seine aus Schumannschen und am meisten aus Griegschen Quellen gespeiste Phantasie zaubert in zahlreichen kleineren Stücken, von denen die „Amerikanischen Waldidyllen" Wk. 51 (*m*, Schott) ungewöhnliche Verbreitung erlangt haben, bisweilen märchenhafte Klangbilder hervor; die Neigung zum Schwelgen in sinnlichem Wohlklang berührt etwas weichlich. Trotzdem besitzt Mac Dowell mehr Kraft zu den großen Formen als sein Vorbild Grieg, wie außer den beiden Klavierkonzerten vier Sonaten beweisen (die zwei ersten, die Tragische und die Heroische, sind bei Breitkopf, die beiden späteren, die Nordische und die Keltische, bei Schott erschienen). Das Beste davon sind — genau wie ehedem bei Weber — die Scherzi und Finalsätze; sie ähneln den zwölf Virtuosenetüden Wk. 46 (Breitkopf), die den bemerkenswertesten Konzertetüden seit Liszt zugerechnet werden dürfen (besonders: Moto perpetuo, Elfentanz, Impromptu), anmutige Klangspiele von blendender Virtuosität und doch ohne übertriebene Schwierigkeiten. — Den Amerikaner E. Schelling werden wir im Kapitel „Klavierkonzerte" antreffen. Das Wenige, was ich sonst noch an Klaviermusik aus der Neuen Welt gefunden habe — z. B. Sachen von W. H. Sherwood (gest. 1911) —, ist nicht der Rede wert. Vermutlich hat auch Amerika seinen Schönberg. Aber das Wissen um ausländische Tonkunst ist mehr denn je Stückwerk; sind wir doch auch seit dem Ende des Weltkrieges noch immer vom Ausland weit mehr abgesondert als vor 1914.

Musikwissenschaft und Schulgesang.[1]

Von Dr. Frank Bennedik (Halberstadt).

Es ist von Wichtigkeit und für beide Teile von großem Nutzen, wenn Vertreter einer Fachwissenschaft oder Kunst mit den Lehrern, die in den verschiedenen Schulkategorien die Elemente jener Gebiete dem Nachwuchs zu vermitteln haben, in enger Fühlung miteinander stehen. Um ein Beispiel herauszugreifen: jedem Mathematiker ist bekannt, daß der „Deutsche Ausschuß für den mathematischen und naturwissenschaftlichen Unterricht", eine Arbeitsgemeinschaft von Fachleuten aus Universitäts- und Lehrerkreisen, erfreuliche Erfolge für die Gestaltung des Schulunterrichts gehabt hat und in der Lage ist, bei Reformen in der Organisation des Schulwesens den Behörden durchdachte und sorgfältig begründete Vorschläge nicht nur über Umfang, Verteilung des Stoffes usw., sondern auch über Lösung methodischer Fragen zu machen. Die Beeinflussung der praktischen Schularbeit durch die Fachwissenschaft kann aber nur dann ersprießlich sein, wenn sich eine solche Arbeitsgemeinschaft — besonders in speziellen Fragen der Methodik — an den Ergebnissen der Psychologie und den Lehren der Didaktik orientiert.

In der Musik handelt es sich in den niederen und höheren Schulen nun zwar nicht oder doch nur in geringem Maße um Pflege der Wissenschaft von dieser Kunst. Es dürfte aber kaum bestritten werden, daß die Musikwissenschaft für die Pflege des Zweiges, der in allen Schulen ein „Fach" ist, sich stark zu interessieren verpflichtet ist. Ist doch die Musikwissenschaft der Musik wegen da, und ist doch der Schulgesang

---

[1] Wegen Raummangel zurückgestellt.

für den allergrößten Teil unseres Volkes die einzige Gelegenheit von Musik „etwas zu lernen". 95 % aller Kinder gehen durch die Volksschule. Wie steht es mit der musikalischen Bildung dieser Kinder nach der Schulzeit? Das ist doch eine Frage, an der kein Musikwissenschaftler ohne Interesse vorübergehen wird. Und es kann ihm nicht gleichgültig sein, wenn der basso ostinato aller Antworten seit langen Jahrzehnten immer wieder der ist, der aus der Resolution des Gautages des Deutschen Arbeitersängerbundes, Gau Schlesien, vom April 1922 tönt: „Der Gautag erblickt in der musikalischen Erziehung der Jugend eine Kulturaufgabe, die mit allen Mitteln gefördert werden muß. Unsere Volksschüler haben ein Recht auf gute musikalische Erziehung. Dem Gehörsingen wird leider immer noch ein zu großer Raum gewährt"[1]. Jeder Musikwissenschaftler weiß ferner, daß es an Erlassen, Vorschriften, Gutachten usw. der Ministerien und Regierungen nicht gefehlt hat. Was sagt er nun, wenn trotz allem in derselben Entschließung der Gautag an das Ministerium die Bitte richtet, „die unterstellten Dienstbehörden und Lehrer anzuweisen, der musikalischen Erziehung unseres Volkes mehr Beachtung zu schenken"? Wird er überzeugt sein, daß einige neue „Anweisungen" die ersehnte Rettung bringen? Oder ist es nicht an der Zeit auf solche Notschreie hin mit allem Eifer der Wurzel des Uebels nachzuspüren?

Bei dieser Arbeit muß der Fachwissenschaftler mit dem Pädagogen Hand in Hand gehen; soll er helfen, Wege für eine gute musikalische Bildung von Volksschülern ausfindig zu machen, muß er sich auf die Arbeit der Volksschule einstellen. In diesem Punkte gibt mir das Erscheinen der 10. Auflage von Riemanns Musiklexikon zu einigen Erörterungen Anlaß. Der Artikel „Schulgesang", der ausdrücklich von den Volksschulen spricht, hebt in diesem Zusammenhang besonders die ärmlichen musikalischen Durchschnittsleistungen unserer Schulchöre hervor und vergleicht sie „mit denjenigen des 16. Jahrhunderts, also einer Zeit, wo die Notenschrift noch sehr viel komplizierter war als heute." Dieser Vergleich ist aber im Hinblick auf die Volksschule gegenstandslos; denn erstens gab es damals noch keine „Volksschule" im heutigen Sinne und zweitens ist in unseren Volksschulen ein „Schulchor" keine vorgeschriebene Einrichtung, die, wenn sie irgendwo besteht, als Ausnahme zu gelten hat. In der oben genannten Schulzeitung berichtigt ein Lehrer den Festredner eines Sängerfestes, der den Volksschulen die hohe Musikkultur der mittelalterlichen Schulen als Vorbild hingestellt hat. „Dort", heißt es, „sangen geistig hochbegabte Schüler — der Lateinschulen, Schüler im Alter von 10—20 Jahren, die hauptsächlich Latein und Musik trieben." Selbst wenn der Festredner jenen Hinweis nicht dem Musiklexikon entnommen hat, so ist doch bedauerlich, daß er in diesem Werke eine Bestätigung seines Trugschlusses finden kann.

Es ist wichtig, zu erfahren, ob nicht wenigstens die Methode der damaligen Zeit, in der anerkannte künstlerische Ergebnisse erzielt wurden, für den heutigen Unterricht Fingerzeige geben kann. Ein Lehrer wird bekannte pädagogische Werke in dieser Frage zu Rate ziehen. In dem großen „Enzyklopädischen Handbuch der Pädagogik" von Rein findet er (in der 2. Auflage) im Artikel „Gesangunterricht in der Volksschule": „Das Lehrverfahren war ... nach wie vor (nämlich der Reformation) eher geisttötend als geistbildend; nirgends ist von einer nach den Gesetzen der geistigen Entwicklung geordneten Reihenfolge der unterrichtlichen Tätigkeiten auch nur eine Spur zu entdecken." In Kehrs „Geschichte der Methodik des deutschen Volksschulunterrichts" wird (II, S. 219) über die Zeit vor der Reformation gesagt: „Der Unterricht erstreckte sich nur auf das Einüben der kirchlichen Gesänge, was in ganz mechanischer Weise bewerkstelligt wurde. Von einem innerlichen Erfassen der Tonverhältnisse war nicht die Rede. Der Volksgesang wurde fast nur durch die Tradition erhalten und durfte sich einer unterrichtlichen Pflege nicht erfreuen." Ueber das 16. Jahrhundert heißt es (II, S. 225): „Der Gesangunterricht ist fast überall obligat und darf sich einer relativ hohen Wertschätzung erfreuen. Und wenn man in einem mechanischen Unterrichtsverfahren Grade der Vollkommenheit unterscheiden will, dann läßt sich auch nicht leugnen, daß in dieser Richtung die in Rede stehende Periode, dem Mittelalter gegenüber, den Vorzug verdient. Von eingehenden Ueberlegungen freilich über die Art des Betriebes des Singunterrichts weiß auch dieser Zeitraum nur sehr wenig. Ein wirklich rationelles Unterrichtsverfahren ist nirgends zu entdecken." In der überaus stark verbreiteten „Methodik des gesamten Volksschulunterrichtes" von Rude (bereits 25. Auflage bei Zickfeldt in Osterwieck) wird (II, S. 577) betont, daß im Mittelalter „die Unterrichtsweise nicht über mechanisches Vorsingen und bis zum Können fortgesetztes Nachsingen hinausging", erst dem Gesangunterricht A. H. Franckes (1663 bis 1727) wird ein „unverkennbarer Fortschritt, auch in methodischer Hinsicht", zuerkannt.

Ueber die äußere Form der damaligen Methodik erfährt man aus Paulsens „Das deutsche Bildungswesen in seiner geschichtlichen Entwicklung" (Teubner) auf S. 49: „Die Rute blieb das Universalmittel der Erziehung und des Unterrichts; keine Schule, wo sie nicht täglich gehandhabt wurde, nicht selten auch — so haben wir zu glauben Ursache — in unbarmherziger Weise: nicht nur Böswilligkeit, auch Vergeßlichkeit und Unvermögen wurden damit behandelt." Im Handbuch der Musikgeschichte von Dommer (3., von Schering besorgte Auflage) findet man (S. 209) in dem Bericht des berühmten Kantors Hermann in Joachimstal (1562) über die Chorschüler: „Die armen Kinder, so auf den Straßen nach Partecken herumziehen, das waren recht natürliche Märterer. Wenn sie in der Schulen genugsam gemartert waren und in der Kirche erfroren, mußten sie dann allererst hinaus auf die Gart."

Wir erkennen also, daß auch in methodischer Hinsicht der Rückblick auf das 16. Jahrhundert uns nicht weiterführt. Es ist richtig, „daß die größeren Leistungen der Schulchöre vergangener Jahrhunderte das Ergebnis eines ganz anderen Aufwandes an Zeit und Fleiß waren." Es ist auch richtig, daß „dem Gesangunterricht an den Schulen wieder größere Wichtigkeit beigelegt" werden muß[1]. Wenn der Riemannsche Artikel ihm aber heute auch „mehr Zeit zugewiesen" sehen will, da „sonst alle Versuche den früheren Leistungen gleichzukommen, scheitern müssen", so lassen sich verschiedene Bedenken nicht unterdrücken. Es kann gar nicht die Aufgabe unserer Volksschulen (und der höheren Schulen wohl auch nicht) sein, jenen Leistungen nachzueifern. Ausübung des chormäßigen Kunstgesanges war damals das Ziel; unsere Aufgabe muß sein, den Kindern eine sichere elementare musikalische Bildung für das Leben mitzugeben, als deren wesentlicher Teil Musikschriftverständnis zu betrachten ist. Im weiteren Verlauf betont übrigens der Artikel im Lexikon selbst, daß kunstmäßiges Singen in der Schule „gewiß nur sehr in zweiter Linie" in Frage kommen kann.

Darf nun ein Volksschullehrer, der das genannte Ziel nicht erreicht, als Begründung Zeitmangel anführen? Betrachten wir kurz den Lehrplan der Volksschule! (Ich ziehe die preußischen Verhältnisse heran, in anderen Ländern sind sie meist ähnlich.) Nach den bisher geltenden Bestimmungen von 1872 werden in der ein- und mehrklassigen Volksschule eine Stunde Gesang auf der Unterstufe und je zwei Stunden auf der Mittel- und Oberstufe wöchentlich erteilt; im ganzen erhält jedes Kind in acht Jahren etwa 560 Gesangstunden. Sollte da wirklich allgemein nicht mehr zu erreichen sein als die bisherigen traurigen Ergebnisse? Die von Zeit zu Zeit gemeldeten Ausnahmen von der allgemeinen Erfolglosigkeit geben doch schon zu bedenken. Wird ferner ganz vergessen, daß unsere Lehrer für die Erteilung des Gesangunterrichtes ganz anders vorgebildet sind als im Mittelalter? Sollte dieser Umstand nicht wenigstens einigermaßen Aequivalent gegen Zeitknappheit sein können? Auch ist ja die Notenschrift nicht mehr so kompliziert. Aber vor allem: andere, sehr wichtige Fächer haben im Volksschullehrplan nicht einmal so viel Zeit zugewiesen erhalten wie der Gesang! Die sogenannten Realien, nämlich Geschichte, Erdkunde und Naturbeschreibung (ohne Physik und Chemie) werden nur auf der Mittel- und Oberstufe in je zwei Wochenstunden gelehrt. Rein zahlenmäßig steht der Gesang also mit im ganzen etwa 80 Stunden besser da als jedes der genannten Fächer. Noch einmal: Sollte daher eine elementare Bildung in Musik nicht ebenso wie in den anderen Fächern erreicht werden können?

Es ergibt sich, daß die Einstellung der Musikwissenschaft zum Schulgesang schon in diesen mehr äußerlichen Punkten nicht präzis genug ist. Wenden wir uns nun kurz den wichtigsten speziell-didaktischen Fragen zu!

Ich vermute, daß mir auf die eben durchgeführte Gegenüberstellung der Stundenzahlen jemand antworten wird: „Es liegt in der Natur der Sache, wenn in der hohen Stundenzahl meist nur musikalisches Analphabetentum erreicht wird." Der Einwand ist richtig — aber unberechtigt. Richtig insofern, als die „Sachen" hier eben Töne sind, die für das Kind allerdings weniger konkret als Tiere, Blumen und selbst geschichtliche Ereignisse sind; unberechtigt insofern, als man schon lange nach einem psychologisch einwandfreien Weg sucht, der die Töne — nun sagen wir kurz: konkretisiert. Manch einer glaubte schon, den richtigen Weg gefunden zu haben. In Anbetracht der unendlichen Mühe, die denkende Gesanglehrer aufgewandt haben, ist es zu bedauern, wenn Musikwissenschaftler meinen, falscher Ehrgeiz oder sonst etwas habe diese Leute verführt, bloße didaktische Kunststückchen zu machen. Weshalb alle eingeschlagenen Wege Irrwege waren und daß nur das Singen auf Tonnamen zum Ziele führt, habe ich an anderer Stelle auseinandergesetzt[2]. Auf einzelne psychologische Ausführungen einzugehen, möge vorbehalten bleiben. Heute handelt es sich nur darum, einiges Grundsätzliche herauszuheben, das für die gemeinsame Arbeit von Musikwissenschaftlern und Lehrern wichtig ist.

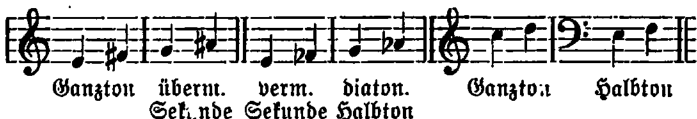
Der Musikwissenschaftler verlangt mit vollem Recht Notenkenntnis als grundlegenden Bestandteil auch der elementaren musikalischen Bildung. Die Erfahrung hat gezeigt, daß die Assoziation von Ton und Note nicht leicht ist und (unter den im Schulleben jetzt geltenden, nach dem Muster des 16. Jahrhunderts unmöglich abzuändernden) Bedingungen meist ein frommer Wunsch bleibt. Riemann hält die Notenschrift für „eminent anschaulich" und preist das in ihr liegende Element „direkter sinnlicher Anschauung, das auch nur für vorbereitende Studien aufzugeben der größte pädagogische Fehler ist, der überhaupt gemacht werden kann." (Artikel Notenschrift.) Die praktischen Erfahrungen widersprechen dem aufs nachdrücklichste. Wenn es so wäre, müßten alle unsere Lehrer imstande sein, die Schüler in 500 Stunden zum Notensingen zu bringen — es gibt schwierigere Dinge in der Volksschule, die in weit kürzerer Zeit bewältigt werden! Eine gewisse

[1] Schles. Schulzeitung 1922, Nr. 36. Breslau, Priebet.

[1] In Preußen scheint für die höheren Schulen eine erfreuliche Wandlung bevorzustehen. Interessenten seien auf den ausgezeichneten Aufsatz von Geh. Oberreg.-Rat Dr. Pallat in den Pädagogischen Blättern, Jahrg. 1922, Heft 11 aufmerksam gemacht.

[2] Vergl. des Verfassers „Historische und psychologisch-musikalische Untersuchungen über die Tonwortmethode von Eitz". Langensalza, Jul. Beltz 1914.

Anschaulichkeit kann man dem Notensystem zuerkennen. Der Artikel „Zeichen" im Musiklexikon gibt an, wie weit sie geht: man kann in der Tat Notenwerte und rhythmische Verhältnisse mit den bekannten Mitteln darstellen — alles das kann man auch Schulkindern ohne allzu große Mühe lehren. Wenn es aber heißt, „die Tonhöhenveränderung veranschaulicht unsere Notenschrift durch die höhere und tiefere Stellung der Notenkörper auf einem System von 5 Linien", so muß man sich darüber klar sein, daß diese Veranschaulichung nur für den vorhanden ist, für den die notierten Töne schon voneinander unterschiedene und geordnete Individuen geworden sind. Zur Erzeugung akustischer Vorstellungen können optische Zeichen niemals dienen. Außerdem würde ein erfahrener Lehrer ein Anschauungsmittel von der Qualität des Notensystems, das ihm für irgend ein Lehrfach angeboten würde, als für den Elementarunterricht unzureichend ablehnen. Wie ungenau ist die „Veranschaulichung", die dem kleinen Schulkind vortäuscht, die Tonhöhen in C dur verändern sich gleichmäßig; die die Zwölfteilung der Oktave — das Denkschema, das dem Kinde bald entgegentritt — nicht im geringsten versinnbildlicht; die die Größe der Intervalle nicht unterscheidet. Dieser letzte Mangel wird besonders deutlich, wenn die sogenannten erhöhten und erniedrigten Töne auftreten. Ganz abgesehen davon, daß die Versetzungszeichen selbst, wie sogar Riemann betont, nicht „direkt anschaulich" sind — es ist für den Elementarunterricht keine ausreichend klare Versinnbildlichung (von direkter oder indirekter „Veranschaulichung" ganz zu schweigen!), wenn notiert wird:



Ganzton überm. verm. diaton. Ganzton Halbton
Sekunde Sekunde Halbton

Wie mangelhaft im ganzen die Tonhöhenveränderung durch die Notenschrift dargestellt wird, geht auch aus folgender Reihe hervor, in der die Töne ihrer wirklichen Höhe nach geordnet sind:



usw.

Die Musikwissenschaft wird also, wenn sie den Volksschulgesang fördern will, ihr Urteil über die Brauchbarkeit des Notensystems als didaktisches Hilfsmittel sorgfältig auf seine psychologische Fundamentierung hin zu prüfen haben. Es dürfte sich dabei herausstellen, daß im Gesangunterricht überhaupt nicht soviel visuell als vielmehr akustisch gearbeitet werden muß. (Von vielen wird immer noch allein das für „anschaulich" gehalten, was man „schauen" kann — schon Pestalozzi war viel weiter!) Dadurch gerät die Notenschrift in die Stellung, die ihr ihrer Natur und Bedeutung nach und dem kindlichen Entwicklungsgang gemäß zukommt: sie „notiert" dann für das Kind ihm bekannte Bewußtseinsinhalte, die man aber mit ihrer Hilfe nicht erzeugen kann — 900jährige Erfahrung beweist das. Abzulehnen — es sei immer wieder betont — ist jedes Surrogat der Notenschrift, d. h. alle die Versuche, die auf eine Aenderung der in der musikalischen Praxis glänzend bewährten Notenschrift abzielen. Kein verständiger Pädagoge wird solche Versuche machen. Es ist ganz irreführend, wenn im Riemannschen Artikel „Notenschrift" Eitz, der den oben skizzierten Weg geht und mit Bewußtsein Kenntnis des gebräuchlichen Notensystems erstrebt, mit einigen Pechvögeln in einem Atem genannt wird, von denen z. B. einer „aus Kummer über das Mißlingen seiner Pläne" über das große Wasser geflogen ist.

Tausendfache Erfahrung hat gelehrt, daß das Singen auf geeignete Tonnamen das vorhin kurz angedeutete psychologische Problem löst und sicher zum Notenverständnis führt. Da die Tonic-Solfa-Methode nicht immer Notenverständnis erzielt, kann sie nicht als bester Weg zu unserem Ziele angesehen werden; es geht aber nicht an, sie — wie Riemann — als „auf Trugschlüssen" beruhend abzutun und im Gegensatz zur Erfahrung der Praxis zu behaupten, „alles, was diese Methode lehrt, ließe sich an der Hand der gebräuchlichen Notenschrift ebenso bequem lehren". Das darf man um so weniger, wenn man eben vorher die glänzenden Chorleistungen des 16. Jahrhunderts als mustergültig hingestellt hat, denn die Andeutungen, die z. B. Helmholtz in den „Tonempfindungen" (Beilage XVIII) über die Leistungen der zum Chor vereinigten Londoner Schulkinder macht, zeigen, daß man im Prinzip auf dem richtigen Wege zu dem Riemann vorschwebenden Ideal war.

Es sei mit Freude hervorgehoben, daß die neue Auflage des Musiklexikons unverkennbar fortgeschritten ist und vor allem die völlig unhaltbaren Darstellungen der früheren Auflagen im Artikel „Eitz" beseitigt hat. Damit ist ein Schritt getan, der weitere derselben Art im Gefolge haben muß, wenn nicht „falsche Pietät" das Lexikon überall, wo schulpädagogische Fragen in sein Bereich gezogen werden, „versteinern" soll. Die Aufgabe, die dem Herausgeber eines solchen einzigartigen Werkes gestellt ist, ist ungeheuer, und die Art, wie sie durchgeführt wird, erfüllt mich immer wieder mit Bewunderung. Sicher werden, je mehr hoffentlich die Fragen des Schulgesanges Gegenstand wissenschaftlicher Forschung werden, die überkommenen Irrtümer verschwinden. Ein segensreiches Zusammenarbeiten von Musikwissenschaftlern und Pädagogen ist aber nur dann möglich, wenn die pädagogischen Probleme nicht allein vom musiktheoretischen, sondern in erster Linie vom didaktisch-psychologischen Standpunkt aus betrachtet werden. Es ist — wie schon eingangs betont — an der Zeit, daß etwas geschieht. Die eben erschienenen „Richtlinien des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung für die Lehrpläne der Volksschulen" scheinen mir die Hilfsbedürftigkeit des Gesangunterrichts klar zu offenbaren. Für alle Fächer werden wirklich nur „Richtlinien" für aufzustellende Lehrpläne gegeben — außer für den Gesangunterricht, für den der ausführliche Lehrplan vom 10. Januar 1914 abgedruckt ist. Und wenn es noch eines Beweises dafür bedarf, daß wirklich wissenschaftliche Aufhellung der Sachlage notwendig ist: Die beiden Verfasser des preußischen Lehrplans von 1914, Volksschulmänner (ihre Namen sind mir erst durch das Musiklexikon bekannt geworden), versuchen eine Methode zu knebeln, deren Begründer, ein Volksschullehrer, vor wenigen Monaten von einer preußischen philosophischen Fakultät zum Ehrendoktor ernannt ist, weil er u. a. durch seine Methode „als erster die Schulgesangsmethodik auf streng wissenschaftliche Grundlage aufgebaut und so einen Weg gewiesen hat, unser Volk zum Notenverständnis und damit zu einer musikalischen Allgemeinbildung zu erziehen". Die Referenten im Ministerium haben jenem Manne schon vor dieser ihn hoch auszeichnenden Ehrung in dankenswerter Weise zum Ausdruck ausgebracht, daß der Anwendung der Methode auch in Preußen nichts im Wege steht und haben einen entsprechenden Ministerialerlaß in Aussicht gestellt. Das eigenartige Geschick dieser Methode allein sollte die Musikwissenschaft veranlassen, der Frage des Schulgesanges ernste Aufmerksamkeit zuzuwenden im Interesse der musikalischen Erziehung des deutschen Volkes.

Tonartschlüssel?

Seinen ungemein anregenden, an geschichtlicher Erkenntnis ergiebigen und dankenswerten Beitrag zur Schlüsselreform brachte im Aprilheft der N. M.-Ztg. A. Beutter. Es ist leider nicht Raum, heute des näheren darauf zurückzukommen. Nur ein Punkt soll gestreift werden: Ist „das Problem des Tonartschlüssels für die Zukunft noch fruchtbar, wie es für die Vergangenheit zweifellos hätte werden können? A. Beutter schließt seinen Aufsatz: es „scheint mir unter allen Schlüsselreform-Problemen für den Sänger das wichtigste zu sein".

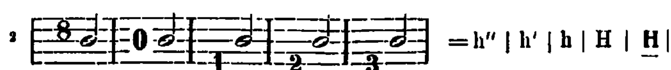
Zwei Fragen aufwerfen heißt hier, sie schon beantworten. I. Soll unsere Notenschrift aufgespalten werden in eine solche für Instrumentisten und eine für Sänger? Man denke an Kinder, die singen und spielen lernen wollen, denke an das Bild künftiger Partituren und Klavierauszüge! II. Soll der Tonartschlüssel wechseln bei harmonischen Ausweichungen, die sich vorübergehenden Modulationen nähern? Wird er bei reicher Chromatik und Enharmonik nicht wahre Angstsprünge vollführen müssen? Man denke sich Regers „Gesang der Verklärten" in Tonalitätsschlüsseln!

Nein, es gibt schon zwei Wege, die, aufeinander zulaufend, geeignet wären, das ganze Problem der Tonschrift und ihres Verständnisses zum Ziele zu führen. Das ist einmal die von mir seit 1900 vertretene und seit 1905 verwirklichte Einheitspartitur[1]. Sie verbürgt eine vollkommene Gleichsinnigkeit und Eindeutigkeit aller Noten durch einheitliche Violinschlüssel-Aufzeichnung. Aehnlich der Dezimalrechnung mit dem einheitlichen Nenner 10 gegenüber der umständlichen Bruchrechnung, erzielt sie mittels der Oktavzeichen (1 × 8), 8, ev. 0, 1 (× 8), 2 (× 8), 3 (× 8)[2] eine logische Geschlossenheit, Uebersichtlichkeit und Anschaulichkeit, die die vollkommenste Einheitsapperzeption des Notenbildes gewährleistet. Ein für allemal lauten hier die Notennamen auf den 5 Linien von unten nach oben e, g, h, d, f. Der größtmöglichen Zusammenfaßbarkeit sämtlicher Einzelstimmen entspricht die größtmögliche Anpassung der Oktavlagen an die Bedürfnisse der Einzelstimmen; ein Unisono fürs Ohr ist auch ein Unisono fürs Auge. Das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes wird hier wie überall seinen Wert behaupten und siegen.

Und zum andern wird Beutters Wunsch, die Lage der Halbtöne kenntlich werden zu lassen, wozu ein Tonartschlüssel für Sänger sehr wohl imstande gewesen wäre, vollauf erfüllt und noch weit überboten durch Prof. Dr. h. c. Carl Eitz' Tonwortsystem, das im Bunde mit der Einheitspartitur berufen erscheint, dem Tonschriftverständnis und der musikalischen Elementarbildung die Bahn endgültig freizumachen.

Herm. Stephani.

[1] Schumann, Manfred-Ouvertüre, Verlag Dreililien. Stephani, Festouvertüre Op. 5, Verlag Emil Bauermann; „Herbstwald" für Chor und Orchester, Selbstverlag. — (In den Orchester-Stimmheften bleibe vorläufig die bisherige Notierung.)

[2] 

= h'' | h' | h | H | H̲ |



Adolf Sandberger.

Von Dr. Friedrich Munter.

Während die Einheit des produzierenden und reproduzierenden Künstlers in der Musik früher die Regel war, und die Scheidung der beiden sich eigentlich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzogen hat, ist die Vereinigung des Musikgelehrten und des Komponisten in einer Person wohl von jeher eine Ausnahme gewesen. Von den Begründern der modernen Musikwissenschaft waren Jahn, Chrysander und Spitta von Hause Philologen, und letzterer stellt sogar in einem seiner Aufsätze („Zur Musik") die Behauptung auf, daß Kunst und Kunstwissenschaft sich gleichsam gegenseitig ausschlößen, was denn nun wohl doch wieder zu weit gegangen ist. Ambros, Marx, Fétis und namentlich Gevaert haben zwar komponiert, aber doch nur sehr „im Nebenamt", ebenso wie ihre späteren Kollegen, Riemann und Kretzschmar. Stärker ist die kompositorische Betätigung bei einigen jüngeren Musikschriftstellern, wie Walter Niemann und Hugo Leichtentritt.



Adolf Sandberger.

Trotzdem muß es als eine große Ausnahme bezeichnet werden, wenn wir in Adolf Sandberger eine Erscheinung antreffen, bei der musikwissenschaftliches Gelehrtentum und musikschöpferisches Künstlertum sich wirklich die Wage halten. Zurückzuführen ist diese Doppelbegabung Sandbergers wohl hauptsächlich auf Vererbung, ihre weitere gleichmäßige Entwicklung aber zum Teil auch auf günstige äußere Umstände. In seiner Familie wurde seit Generationen Kunst und Wissenschaft abwechselnd getrieben, und in einem seiner Vorfahren, dem Rechtsgelehrten und Dichter Karl Heinrich Sandberger (1785—1850) sind dieselben schon einmal vereinigt gewesen. Das Milieu des Elternhauses mit einer vom Großvater überkommenen prachtvollen Gemäldesammlung meist altdeutscher Meister und seiner Vaterstadt Würzburg mit ihrer herrlichen Residenz und anderen alten Baudenkmälern war gleichfalls einer solchen Doppelentwicklung günstig. In dieser Stadt mit ihrem regen akademischen und musikalischen Leben hat Sandberger die ersten 21 Jahre seines Lebens (1864—1885) verbracht. Empfing der junge Student von bedeutenden Hochschullehrern, wie dem Aesthetiker Urlichs und dem Dante-Forscher Wegele reiche geistige Anregung und von den Romandichtungen seines Oheims, Adolf Hausrath (Taylor), starke poetische Eindrücke, so konnte der Musikbeflissene gleichzeitig an der Würzburger Musikschule hauptsächlich unter Meyer-Olbersleben den soliden Grund zu seiner musikalischen Ausbildung legen. Als ein weiteres bedeutsames Moment kamen häufige Fahrten nach dem nahen Meiningen hinzu, wo damals das Orchester unter Bülow in höchster Blüte stand; und Sandberger hatte das Glück nicht nur in Verkehr mit diesem unvergleichlichen Geist zu treten, sondern von ihm auch Anerkennung und Ermunterung für seine jugendlichen Kompositionsversuche zu ernten. Die frühesten derselben stammen noch aus Sandbergers 13. bis 14. Lebensjahr, während die erste öffentliche Aufführung einer seiner Kompositionen (eines Chores aus Op. 3) 1881 in Würzburg stattfand, der dann eine weitere der Musik zu dem Festspiel „Der Riese und die Zwerge" 1883 folgte.

Auch ein anderer bekannter „Anreger", Alexander Ritter (damals in Würzburg lebend) hat auf Sandberger insofern eingewirkt, als er ihm die damals noch sehr seltene Ringpartitur zum Studium lieh und damit zur „Wagnerisierung" Sandbergers wesentlich beitrug. Später in München ist Sandberger nicht mehr viel mit Ritter in Berührung gekommen, hat wenigstens in dem Bestreben stets seinen eigenen Weg zu gehen nicht zu der berühmten Tafelrunde gehört, an der u. a. ein Richard Strauß und Thuille zu „Neudeutschen" bekehrt wurden. Eine solche „Bekehrung" wäre allerdings bei Sandberger auch nicht mehr nötig gewesen, denn nach einem weiteren entscheidenden Erlebnis, einer Tristan-Aufführung in Frankfurt a. M., kam er schon als ausgesprochener Wagnerianer nach München und hier in die Schule — Rheinbergers! Was Sandberger diesem Lehrer zu verdanken hat und wie er über ihn dachte, das hat er selbst in einem schönen Gedenkblatt bei dessen Tod ausgesprochen; und wenn er am Schluß desselben die Arbeitsmethode Rheinbergers feinsinnig mit derjenigen an den mittelalterlichen Dombauhütten vergleicht („strenge Arbeit unter den Augen des Meisters"), so hat er selbst diese Methode auch später auf die Leitung des ihm unterstellten musikwissenschaftlichen Seminars der Münchner Universität übertragen. Für sein eigenes Schaffen aber hat er sich wohl nur noch den letzten kontrapunktischen Schliff bei Rheinberger geholt, während dieser auf seine innere Entwicklung ebensowenig einen Einfluß ausgeübt hat, wie bei seinen anderen berühmten Kompositionsschülern (Thuille, Humperdinck). Es ist daher durchaus irrtümlich — wie das vielfach noch geschieht — Sandberger in erster Linie als „Rheinbergianer" zu bezeichnen; zutreffend ist daran nur so viel, daß er unter den gegenwärtigen Münchner Komponisten (außer Beer-Walbrunn) noch der einzige direkte Schüler Rheinbergers ist, während die jüngeren — durch Thuille — höchstens noch in euphemistischer Weise als „Großsöhne" Rheinbergers bezeichnet werden könnten, und diese Verwandtschaft auch wohl nicht mit Unrecht entweder ganz ableugnen oder doch nur im Sinne des „Weh' dir, daß du ein Enkel bist", empfinden.

Nach Beendigung seiner Musikstudien (1886) mit einem glänzenden Zeugnis des Konservatoriums in allen Fächern und öffentlicher Belobigung in der Komposition wollte Sandberger ursprünglich die praktische Musikerlaufbahn einschlagen und hatte bereits einen Kontrakt als Kapellmeister nach Zürich in der Tasche. Daß es schließlich doch anders kam, dazu bot die indirekte Veranlassung seine erste musikwissenschaftliche Betätigung, die Katalogisierung alter Musikalien der Würzburger Universitätsbibliothek. Und so entschloß sich Sandberger doch noch seine musikwissenschaftlichen Studien fortzusetzen, und zwar unter Spitta in Berlin. Promoviert hat er dann aber nicht hier, sondern in Würzburg, weil dem Lehrer das Thema seiner Dissertation, Peter Cornelius, zu „modern" erschien, und es berührt wie eine leise Ironie des Schicksals, daß Sandberger selbst jetzt nicht minder streng ist und seinen Schülern keine zeitgenössischen Dissertationsthemen gestattet, wobei er aber allerdings gewöhnlich die Genugtuung erlebt, daß diese deswegen nicht die Flucht vor ihm ergreifen.

Nach seiner Promotion (1887) ist Sandberger in der glücklichen Lage gewesen, seinen Gesichts- und Gehörskreis durch ausgedehnte Reisen im Auslande (Italien, Frankreich, England, Oesterreich, Rußland) erweitern zu können. Mit vielen bedeutenden Musikern ist er dabei in nähere Berührung gekommen, so mit Brahms, Bruckner und Hans Richter (Wien), César Franck und Chabrier (Paris), Mackenzie (London), Sgambati (Rom) und Buonamici (Florenz). Von der ausländischen Musik aber hat er eine entscheidende Einwirkung auf sein eigenes Schaffen nicht erhalten. Wohl aber gehört Sandberger zu vielen Deutschen, für die das Erlebnis „Italien" von einschneidender Bedeutung gewesen ist, und damit insbesondere in jene lange Reihe von deutschen Musikern — angefangen von Heinrich Isaak über Hans Leo Haßler, Schütz, Händel, Hasse, Gluck, Mozart bis auf Mendelssohn und Nicolai, ja bis auf Wagner und Liszt —, die dorthin gepilgert sind, „das Land der Schönheit mit der Seele suchend." Ueber 40 (!) Mal ist Sandberger in Italien gewesen, und wenn er heute vom Katheder herab oder im Freundeskreis von seinen italienischen Erlebnissen und Erinnerungen erzählt, so merkt man ihm an, wie sehr die Sehnsucht nach dem herrlichen Lande noch in seinem Herzen lebt. Für das kompositorische Schaffen Sandbergers ist dieses ästhetische Erlebnis „Italien" natürlich von der größten Bedeutung gewesen und äußert sich sowohl in der blühenden Melodik, wie in dem leuchtenden, farbenfreudigen Kolorit seiner Tonsprache. Einige seiner früheren Kompositionen sind auch in italienischen Verlagen erschienen, so die ulkige „Storia d'amore" für Klavier Op. 7 (bei deren Untertitel, „Er — Sie — Es", man freilich nicht an Straußens „Domestica" denken darf, wohl aber vielleicht an Gyp's „Monsieur, Madame et Bebé") und die reizvollen **„Due Romanze"** Op. 6 (bei denen die berühmte „**lingua toscana**" sich auch „**in bocca tedesca**" sehr gut ausnimmt).

Beendigt wurden diese Wanderjahre Sandbergers durch seine Berufung (1889) zum Konservator der Musiksammlung an der Kgl. Bayrischen Hof- und Staatsbibliothek in München als Nachfolger Julius Mayers. Elf Jahre lang ist Sandberger in dieser Stellung verblieben; und in dieser Zeit ist nun jene lange Reihe von wissenschaftlichen Arbeiten und musikalischen Werken entstanden oder doch begonnen worden, mit denen er seinen Ruf als Gelehrter und Komponist begründet hat. Auf ersterem Gebiet sind zunächst seine grundlegenden Arbeiten zur bayrischen Musikgeschichte zu nennen, zu denen er durch die Schätze der ihm unterstellten Bibliothek und durch die Vorbereitung für die Wiener Theater- und Musikausstellung 1892 geführt wurde. Ihnen schließen sich die Arbeiten über Orlando di Lasso an für die Jahrhundertfeier 1894, in welchem Jahr auch die monumentale Gesamtausgabe der Werke Lassos unter seiner Leitung zu erscheinen begann. Und dieser wiederum folgte, als vielleicht noch größere Tat, 1900 die Begründung der „Denkmäler der Tonkunst

in Bayern" (der zweiten Reihe der „Denkmäler deutscher Tonkunst"), deren erste Bände Sandberger — bis er sich einen Stab von Mitarbeitern herangezogen hat — fast ganz allein herausgab, hier seine Forschungen zur bayrischen Musikgeschichte verwertend. 1894 hatte sich Sandberger mit seinen „Beiträgen zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso" als Privatdozent an der Münchner Universität habilitiert. Mit seiner Ernennung zum etatsmäßigen Extraordinarius (1900) legte er sein Amt an der Staatsbibliothek nieder. Und seit 1909 ist er als hochgeschätzter Ordinarius der Musikwissenschaft tätig.

Es bleibt geradezu rätselhaft, wo Sandberger bei dieser Fülle von wissenschaftlicher und akademischer Arbeit nicht nur die Frische und Inspiration, sondern ganz einfach die Zeit hernahm für jene stattliche Anzahl von Kompositionen auf den verschiedensten Gebieten (Oper, symphonische Dichtung, Kammermusik, Lyrik), die er in diesen letzten 30 Jahren seines Lebens geschaffen hat und deren kurzer Betrachtung wir uns nunmehr zuwenden. —

*

Wer Sandberger zunächst als Musikwissenschaftler kennen gelernt hat, wird beim ersten Anhören einer seiner Kompositionen wohl vor allem überrascht sein über das Fehlen alles „Akademischen" (im ungünstigen Sinne); und ebenso mag vielleicht derjenige, der ein Werk von ihm hört, ohne sonst etwas von ihm zu wissen, schwer glauben, daß dieser Komponist zugleich einer der stupendesten Gelehrten unserer Zeit ist. Es wohnen eben wirklich zwei Seelen in seiner Brust oder — vielleicht genauer gesagt — eine in seinem Kopf und eine andere in seinem Herzen.

Seiner musikalischen „Richtung" nach ist Sandberger im allgemeinen durchaus „Moderner" im Sinne eines Thuille und des früheren Richard Strauß. Im besonderen ist er natürlich Wagnerianer, aber — wie einer seiner Kritiker richtig bemerkt — „er schreitet in Wagnerschen Bahnen, er will (aber) nicht lediglich ein Nachahmer Wagners, sondern bewußter Weiterbilder Wagnerscher Kunst sein. Die Anregungen, welche er aus dem sorgfältigen Studium der Wagnerschen Werke erhalten hat, will er im Geist und Stil seines Vorbildes weiter verarbeiten."

Besonders deutlich tritt das natürlich in Sandbergers Oper „Ludwig der Springer" zutage, zu der er sich als erster Wagnerianer auch die Dichtung selbst verfaßt hat, welche die Sage von der Liebe des thüringischen Landgrafen Ludwig (des angeblichen Erbauers der Wartburg) und der Pfalzgräfin Adelheid von Sachsen behandelt. (Eigentlich sind es drei Sagen aus Bechsteins Thüringer Sagenbuch: von der Frau auf Weissenburg, dem Sprung von Giebichenstein und der Gründung von Reinhardsbrunn, die hier vereinigt sind.) Adelheid hat Ludwig, den sie doch liebt, gefangen setzen lassen, weil er ihr — allerdings unwissentlich — den Gemahl getötet hat. Ludwigs kühne Flucht von der Feste Giebichenstein durch den Sprung in die tief unten vorbeifließende Saale (ein dramatischer und bühnenwirksamer Vorgang ersten Ranges, der den ähnlichen aus dem 3. Akt der „Tosca" 10 Jahre früher vorwegnimmt), die Versöhnung der Liebenden und zum Schluß der Kreuzzug, den er zur Sühnung des Totschlages antritt, bilden den Inhalt der beiden letzten Akte, während der erste der Exposition dieser Handlung und der Milieuschilderung gewidmet ist. Im Grunde ist es ja das alte Problem von Tristan und Isolde, das hier wieder aufgerollt wird (das Vorspiel zum 3. Akt ist „Herzeleid und Fehde" betitelt), und bei dem großen Eindruck, den gerade dieses Werk auf Sandberger gemacht hat, ist es nicht verwunderlich, daß der Einfluß dieses, wie auch der anderen Wagnerschen Musikdramen ziemlich deutlich zu spüren ist. Er äußert sich aber mehr in Einzelheiten musikalischer und namentlich sprachlicher Art, wie im Gesamtstil des Werkes. Für diesen bedeutet es eine entschiedene Selbständigkeit, daß Sandberger nicht nur seinem schön instrumentierten Orchester, sondern auch den vorzüglich behandelten Singstimmen Melodie gegeben hat, und letztere nie durch das erstere erdrücken läßt. Auch von einem anderen Wagnerschen Stilprinzip, der Leitmotivik, macht er nur einen sparsamen Gebrauch. Besonders schön sind die lyrischen Partien, zu denen die Musik sich vielfach verdichtet, während die dramatischen teilweise an einer zu großen Weitschweifigkeit leiden, welche aber durch entsprechende Kürzungen leicht zu beseitigen sind. Als Hauptvorzüge der Musik aber erscheinen neben der feinen, im besten Sinne modernen Harmonik und der gediegenen und damals niemals überladenen polyphonen Arbeit wiederum jene beiden schon oben erwähnten Kriterien der Sandbergerschen Tonsprache: Melodik und Kolorit. Ein zwar nicht „zünftiger", aber so geistvoller und feinsinniger Beurteiler, wie Michael Georg Conrad, meinte seinerzeit, Fragmente des Werkes mit solchen aus „Ingwelde" und „Guntram" vergleichend, daß Sandberger die Komponisten dieser beiden gleichzeitigen Musikdramen „im Malerischen erreicht, im Melodischen überragt" (!).

Es sei zugestanden, daß dem Opus doch einigermaßen die Mängel eines Erstlingswerkes anhaften, welche aber durch die geschilderten Vorzüge meines Erachtens mehr wie ausgeglichen werden. Und außerdem ist Sandberger im Begriff gerade diesen Fehler (des Erstlings) gut zu machen, indem er zurzeit an einem zweiten Musikdrama, „Der Tod des Kaisers" (einem tragischen Einakter ebenfalls eigener Dichtung) schafft.

Als Vertreter einer maßvollen Programmusik, bei der das Schöne nie zugunsten des Charakteristischen vernachlässigt ist, erscheint Sandberger in seinen beiden symphonischen Dichtungen, „Riccio" und „Viola". Die „handelnden Personen" und „Hauptereignisse" der ersteren sind den meisten wohl nur aus jener flüchtigen Stelle in Schillers „Maria Stuart" bekannt:

„Du hast den Sänger Riccio beglückt
Und jener Bothwell durfte dich entführen."

Aber ähnlich wie Beethoven sich die Anregung zu seiner Koriolan-Ouvertüre nicht bei Shakespeare, sondern bei Collin geholt hat, hat Sandberger sich nicht durch Schillers, sondern mehr durch Björnsons Drama „Maria von Schottland" inspirieren (und sich dann später von Haushofer ein schönes Programmgedicht für sein Werk anfertigen) lassen. Auf Grund der dort empfangenen Eindrücke hat er nun wirklich ein glutdurchwehtes, farbenreiches Tongemälde geschaffen, in dem sowohl die Gestalten des glücklich-unglücklichen Sängers und der berückenden Königin, wie ihre Liebesvereinigung, die schließlich zur Katastrophe führt, sehr anschaulich geschildert sind.

Ist „Riccio" ein auch äußerlich sehr wirkungsvolles Stück, so erscheint „Viola" dagegen als ein ungemein feines, zartes Tongedicht, in welchem die liebliche Gestalt aus Shakespeares „Was ihr wollt" mit dem Motto

„Ihm folg' ich nach, dem ich mich ganz ergeben,
Der mehr mir ist als Augenlicht, das Leben!"

außerordentlich glücklich charakterisiert ist, und auch das heitere Maskentreiben aus dem Shakespeareschen Lustspiel in die Musik hineinzuspielen scheint.

Es ist charakteristisch, daß S. sich als Vorwürfe für seine symphonischen Dichtungen stets „Gestalten" gewählt hat, zu deren psychologischer Charakterisierung die Musik ja besonders geeignet ist. Nach der rein musikalischen Seite unterscheiden sich die symphonischen Dichtungen S. von denen der engeren Liszt-Nachfolge und auch z. B. der Münchner Thuille-Schule durch die starke Durchsetzung der Tonsprache mit ausgesprochen romantischen Elementen.

Noch mehr der älteren Romantik „verhaftet" erscheint S. in seiner Kammermusik und Lyrik. Aber auch hier ist es nicht der formalistische Klassizismus eines Mendelssohn und Rheinberger, sondern der phantasievolle, originale Geist eines Robert Schumann, der in seinen Werken zu spüren ist. Von den Kammermusikwerken wären vor allem zu erwähnen die schöne Violinsonate Op. 10, deren langsamer Satz die melodische Erfindungs- und Gestaltungskraft S. im günstigsten Licht zeigt, und die anmutige Triosonate Op. 4, die nicht etwa — wie der Titel vermuten läßt — eine historisierende Wiederbelebung der alten Triosonate vorstellt, sondern die ein ganz romantisches Stück ist in der sehr seltenen Besetzung: Klavier, Violine und Bratsche. Ein späteres Klaviertrio Op. 20 (begonnen 1914, vollendet 1921 und dabei den bald sechzigjährigen Komponisten in voller Frische der Erfindung und Empfindung zeigend) in der üblichen Besetzung ist hingegen dadurch besonders interessant, weil es zeigt, daß selbst eine Persönlichkeit wie S. sich den modernen Bestrebungen zur Lockerung der Tonalität nicht hat ganz entziehen können. Freilich handelt es sich bei S. nicht um eine destruktive Aufhebung der Tonalität, sondern höchstens um eine „Verschleierung" derselben etwa im Regerschen Sinn. Es erscheint durchaus begreiflich und berechtigt, daß der sehr fortschrittliche Münchner Tonkünstlerverein (dessen Ehrenmitglied S. seit 1920 ist) gerade dieses Werk demnächst wieder in einer seiner Veranstaltungen zur Aufführung bringt. —

Auf die Vokalkompositionen S.s, die sich aus einer stattlichen Anzahl von Liedern (Op. 1, 6, 11, 13, 14, 15) und Chorwerken (Op. 3, 5, 19) zusammensetzt, kann hier nicht näher eingegangen werden. Doch sei wenigstens so viel gesagt, daß auch seiner Lyrik dasselbe Charakteristikum anhaftet, wie seiner dramatischen Musik — die starke Betonung des Melodischen; S.s Lied ist bei aller Charakteristik der Begleitung niemals Klavier-, sondern immer Gesangslied (merkwürdig genug, daß es notwendig ist, das eigens hervorzuheben). Hierin, wie auch in manchem anderen (z. B. der Vereinigung fortschrittlicher und konservativer Tendenzen, dem ausgesprochenen Schönheitssinn) ähnelt S. sehr einem Altersgenossen, nämlich Ludwig Thuille, mit dem er auch das Geschick teilt — bis jetzt wenigstens — in seiner vollen Bedeutung als Komponist sich noch nicht erkannt und gewürdigt zu sehen, wenngleich seine symphonischen Dichtungen und Kammermusikwerke vielfach, und zwar nicht nur in Deutschland, sondern früher auch im Auslande (Italien, Frankreich, Amerika) aufgeführt worden sind. Aber ähnlich wie es bei Thuille der Ruf als Lehrer und Kontrapunktiker war, der seinem Künstlerruhm hinderlich im Wege stand, so bei S. der des Gelehrten. Als solcher erfreut er sich einer direkt internationalen Berühmtheit, welche auch ihren Ausdruck in seiner Ernennung zum Mitglied nicht nur der bayrischen Akademie der Wissenschaften, sondern auch der „R. Accademia filarmonica" in Florenz, der „Societé des arts et sciences" in Mons, der Kgl. Musikalischen Akademie in Stockholm usw. fand.

Mit Kretzschmar, Adler und Abert steht S. nach Riemanns Tode in der vordersten Reihe der zeitgenössischen Musikgelehrten. Seine Hauptdomäne im weiten Reich der Musikwissenschaft ist die Musikgeschichte (die er aber mit starkem ästhetischem kunst- und kulturhistorischem Einschlag behandelt) und innerhalb derselben wiederum — außer den schon vorhin genannten Spezialgebieten (Bayrische Musikgeschichte, Orlando di Lasso) die Geschichte der Oper und der neueren Instrumentalmusik. In der ersteren bietet er seinen Hörern fast nur Originalforschungen (namentlich zur Geschichte der frühen venezianischen und deutschen Oper), in der letzteren u. a. in seiner berühmten Beethoven-Vorlesung nicht nur eine Verarbeitung der

gesamten einschlägigen Literatur, sondern ebenfalls zahlreiche eigene Studien, die er demnächst in Buchform herauszugeben gedenkt. Von größter Bedeutung ist auch das von ihm geleitete musikwissenschaftliche Seminar; durch die sich meistens zu Dissertationen auswachsenden Referate der Schüler mit den sich anknüpfenden Bemerkungen des Lehrers werden die Studierenden wissenschaftlich auf der vollen Höhe der Zeit gehalten während sie, bei den praktischen Arbeiten (z. B. über den Basso continuo, die Ornamentik usw.) die interessantesten Einblicke in die Aufführungspraxis älterer Musik gewinnen. Von welchem praktischem Wert gerade diese Uebungen sind, das beweisen — um nur e i n Beispiel anzuführen — die stilvollen Bach-Aufführungen seines Schülers Dr. Ludwig Landshoff in München, während es hier vor gar nicht so langer Zeit noch vorkommen konnte, daß — wie S. gern schmunzelnd erzählt — „ein Komponist von Weltruf" als Dirigent einfach nicht wußte, daß ein Bachscher zweistimmiger, nur aus weit auseinanderliegendem Sopran und Baß bestehender Instrumentalsatz eben n i c h t so, wie er geschrieben, sondern mit ausgesetztem Continuo auszuführen sei.

Für die Bedeutung S.s als Hochschullehrer spricht die Zahl seiner Schüler, die es bereits zu Ruf und Ansehen gebracht haben und unter denen sich mehrere ordentliche Professoren, eine ganze Reihe Privatdozenten und freier Musikforscher befinden, ganz abgesehen von den vielen Musiker-„Doktoren", die es für angezeigt gehalten haben, ihre praktische Ausbildung durch eine musikwissenschaftliche bei S. zu ergänzen.

Nicht minder bedeutend wie diese Lehrtätigkeit ist aber auch die eigene schriftstellerisch niedergelegte Forschungsarbeit S.s. Was Spitta für Bach, Chrysander für Händel, das bedeutet S. für Orlando di Lasso, nämlich der eigentliche Wieder-Entdecker und -Erwecker dieses großen Meisters; und wenn die seine diesbezüglichen Forschungen zusammenfassende monumentale Biographie auch noch nicht abgeschlossen ist, so ist es doch als sicher anzunehmen, daß es noch geschieht und daß S.s Lebenswerk in dieser Hinsicht nicht wie diejenige Chrysanders ein Torso bleibt. Dazu kommen an kleineren, aber in knappem Rahmen unglaublich viel bietenden Arbeiten, seine grundlegenden Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des klassischen Streichquartetts, zur älteren italienischen Klaviermusik und vieles andere, das jetzt glücklicherweise in Buchform seinen Schülern und Verehrern zugänglich ist.

Der Verfasser war sich bewußt, daß ein so reiches Leben und Schaffen im Rahmen eines Aufsatzes (der zudem in erster Linie dem Komponisten S. gewidmet war) nicht anders als nur ganz „skizzissimo" behandelt werden konnte. Hoffentlich findet sich die Feder, die eine des Gegenstandes würdige monographische Darstellung desselben gibt. Und wenn S.s eigene Dissertation einst „Leben und Werke des Dichter-Komponisten Peter Cornelius" benannt war, so könnte der Titel einer solchen Monographie wohl lauten: „Leben, Werke und Meinungen des Komponisten-Gelehrten A d o l f S a n d b e r g e r".

Bayreuth — Salzburg.

Emil P e t s c h n i g s Aufsatz hat eine Reihe von Zuschriften veranlaßt, die freilich vielfach an dem Gedankengang des Verfassers vorbeilaufen. Trotz des äußerst beschränkten Raumes bringen wir zwei von ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus vorgehende Zuschriften wegen der Wichtigkeit des Stoffes — die allmählich einsetzende Kritik an dem Wagnerschen Werk, die mit Böswilligkeit, Mißachtung oder Ueberhebung nichts zu tun hat, sondern aus einem anderen Zeit- und Stilempfinden ganz naturgemäß herauswächst, wird noch manchen Streit entfachen — im folgenden zum Abdruck.

Mumie oder Muse?

In Nr. 16 der N. M.-Ztg. schreibt Emil Petschnig über Bayreuth-Salzburg und äußert dabei einige so beachtenswerte Gedanken, daß man sich verpflichtet fühlt auch solche ernst zu nehmen, welche entschiedenen Widerspruch herausfordern. Zunächst wird ganz treffend gegen Hagemanns Vorschlag einer Aufführung klassischer Werke auf der Bayreuther Festbühne eingewendet, daß dagegen schon der „genius loci" spreche, und daß der älteren Oper „nicht nur das versenkte Orchester, sondern auch der gewaltige Raum inkongruent" sei. Das sollte Jeder einsehen. Dann erfreut besonders mich die Hinweisung auf die Bedeutung und wünschenswerte Neubelebung der heiteren Bühnenkunst, auch in der Form der „komischen Oper". Das habe ich von jeher als „Remedium" gegen sinnlose Ueberspannungen des tragisch Erhabenen durch leichtfertige Epigonenhände empfohlen. Endlich muß man der Kritik der Salzburger Festspiele Recht geben, welche mit dem genugsam deutlichen Satze abschließt: „Nach dem stillosen Sammelsurium von Mozart-Aufführungen, Hofmannsthal-Reinhardtschem „Welt"theater-Fiasko und ultraradikaler Kammermusikwoche wäre es hoch an der Zeit, daß in die Sache endlich ein entschlossener, einheitlich ausgeprägter Zug käme; soll sie ihre Sendung erfüllen, ja überhaupt ernst genommen werden." Leider nur folgt dann noch das Wort von der „Tat, die das zu leisten vermöchte, was Bayreuth versagt blieb; denn d i e s e s s t a n d a m E n d e e i n e r E p o c h e." Und damit werden wir zurückgewiesen auf die einleitenden Sätze, welche uns verraten, was der Verfasser über Bayreuth denkt, und was ihn dazu gebracht hat — was wir „Bayreuther" höchst überflüssig finden —, daß, um gute Gedanken über Möglichkeiten der Bühnenkunst zu äußern, B a y r e u t h erst — sagen wir milde: beiseite geschoben werden muß! —

Ich sage kurz „Bayreuther" und begreife darunter alle die, welche wissen, was Bayreuth bedeutet und will, welche daran glauben und danach verlangen, für die es lebt — auch wenn es schweigt. Für diese ist es nicht nur ein Theater für besonders gute Aufführungen gewisser Werke einer abgeschlossenen Epoche der Musikgeschichte, an deren Ende es damit steht. Nicht Musikgeschichte, die unsterbliche Muse selber tut sich kund an der Feststätte deutscher Kunst. Nicht mit Mumien hat man es dort zu tun; die gehören in die Pyramiden oder Museen. Auf dem freien Hügel bei Bayreuth bewegen sich lebende Idealgestalten. Mumie oder Muse? In der Antwort liegt die Entscheidung, was man in Bayreuth sucht. —

Aber was soll man viel „Worte machen", welche doch für die, denen der Begriff fehlt, nur „Phrasen" sind? Mich dünkt, es genügt eine Frage. — Wer denkt an das Zeitalter der Elisabeth, wer an achtzehntes und neunzehntes Jahrhundert, wer an überwundene Romantik, oder an heraufziehende Revolution, an irgendwelche Epochen und Perioden aus Lehrbüchern und Historien — wer denkt an alledies, wenn der greise Lear auf öder Heide im Gewittersturm mit den Elementen hadert: „Blast, Winde, sprengt die Backen, wütet, blast!" — wenn dem verzweifelten Faust die Träne wieder quillt bei den Klängen des Ostermorgenchores: „Christ ist erstanden!" — wenn der Schweizermannen nächtiger Rütlischwur ertönt: : „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern", — wenn Homburgs gnadevollen Fürsten der begeisterte Ruf seiner Krieger umbraust: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!" — oder wenn die jüngeren Pilger den grünenden Stab heimtragen von Rom zu Tannhäusers Erlösung: „Heil! Heil! der Gnade Wunder Heil!" — wenn dem Hans Sachs der Festgruß seiner treuen Nürnberger mächtig ergreifend entgegenklingt: „Wach auf! es nahet gen den Tag!" — wenn Siegfried aus Notungs Trümmern jauchzend sein Siegschwert schweißt, und Parsifal den enthüllten Gral über der befreiten Ritterschaft schwenkt im Segenslichte der schwebenden Himmelstaube?! —

Das sind überzeitliche Dinge, unwandelbare Werte. Da strömt der nie versiegende Quell des schöpferischen Genius aus Idealgebilden in Menschenseelen. Daraus schöpfen und trinken sie sich neue Kraft zum Leben in der Zeit und den Glauben an eine andere Welt. Das ist es auch im Grunde, was es erwirkt, daß heutzutage, im Niedergange der Tageskünste, im Chaos der Zukunft, gerade Wagners Werke mehr denn je die Bühne beherrschen, ohne daß die herzuströmende Menge danach früge, ob Wagner nicht eigentlich „überwunden" sei, oder welcher historischen Epoche er angehöre?! Und weit mehr noch: Wem gilt denn diese immer sich steigernde gewaltige Sehnsucht in allen Landen und Ständen deutschen Volkes eben nach B a y r e u t h, die es über alle ungeheuren Schwierigkeiten hinweg den gewissenhaften Hütern des Erbes geradezu abringt, in feindseligster Zeit die Pforten des Festspielhauses nach 10 Jahren wieder zu öffnen, das Meisterwort bewährend: „Nur einem edlen Bedürfnisse kann das Weihevolle sich darbieten, und nichts kann die schöne Erscheinung fördern als die Stärkung der Sehnsucht nach ihr"? — Was sucht diese Sehnsucht? Etwa pyramidale Mumien im Museum? Oder den lebendigen Trunk aus reinem kastalischen Musenquell? — —

Daß gegen eine solche Bewegung allerhand Aergernis und Feindschaft sich regt, ist sehr begreiflich und aller geschichtlichen Erfahrung gemäß. Aber wohl mag man einem Wanderer auf dem Landwege hemmende Steine vor die Füße werfen — in den flutenden Strom sie schleudern —: „Müh' ohne Zweck!"

Die Glut des Genius vermählt sich der Flut des völkischen Seelenlebens in jeder höchsten Kunst. „In das Wasser floß ein Feuerfluß"; und Siegfried schmiedet sein Schwert.

H a n s v o n W o l z o g e n.

* * *

Die Ausführungen Emil P e t s c h n i g s (Wien) in Heft 16 der N. M.-Z. vom 5. Juli 1923, in denen er seine Ansicht über den künftigen Aufgabenkreis von Bayreuth und Salzburg kundgibt und begründet, haben mich mit lebhaftem Interesse erfüllt. Ich stimme vielfach mit Petschnig überein, nur in einem, freilich nicht unwesentlichen Punkte bin ich völlig anderer Meinung, so wenn er über die zukünftigen von Salzburg zu erfüllenden Aufgaben sich ausspricht. Petschnig führt eine Anzahl von Bühnenwerken an, die gerade in Salzburg aufzuführen als besonders dankenswerte Tat zu begrüßen wäre. Wenn er dann aber, nach der, wie ich zugebe, lediglich exemplikativen Aufführung der für Salzburg in Frage kommenden Werke fortfährt: „Erwägt man noch Ausgrabungen von Holzbauers patriotischem ‚Günther von Schwarzburg, oder Traëttas ‚Sophonisbe', die als Vorläufer Mozarts auf historisches Interesse zählen könnten, i s t d a s R e g i s t e r w o h l s o z i e m l i c h e r s c h ö p f t", so kann ich ihm nicht beistimmen. Ich fasse die Aufgabe Salzburgs als eine völlig andere auf. Gewiß gehört die Aufführung einiger der von Petschnig angeführten Bühnenwerke ohne Zweifel in den Kreis der

von Salzburg zu lösenden künstlerischen Aufgaben und sie in mustergültiger Darstellung erklingen zu lassen, würde der Salzburger Festspielleitung als ein hohes Verdienst anzurechnen sein, indessen will es mich doch bedünken, als ob Petschnig den Aufgabenkreis Salzburgs, einesteils zu eng begrenze, anderenteils ihn zu weit fasse. Bayreuth und Salzburg sind 2 Städte, denn der Genius eines Wagner und eines Bayreuth und Salzburg sind 2 Städte, denen der Genius eines Wagner und eines Mozart den künstlerischen Stempel aufgedrückt hat. Ueber die künftigen Aufgaben Bayreuths will ich meiner Ansicht hier nicht weiter Ausdruck geben und nur so viel bemerken, daß bekanntlich Wagner selbst die feste Absicht hatte, den Kreis der Bayreuther Festspiele durch vollendete Darstellung vornehmlich Mozartscher Bühnenschöpfungen ganz wesentlich zu erweitern, ein ideales Streben, dem nur sein vorzeitiger Heimgang ein tief bedauerliches Ziel setzte. Soviel Salzburg anlangt, so habe ich früher schon [1] meiner besonderen Auffassung der Salzburger künstlerischen Aufgaben, insonderheit auf dem Gebiete der Bühne, Ausdruck verliehen, dahin nämlich, daß Salzburg als eine altberühmte historische Kunststätte und namentlich als eine Stätte, an der man in erster Linie eine pietät- und liebevolle Berücksichtigung Mozartscher Kunst erwartet und erwarten kann, *ausschließlich* der Pflege und Aufführung auch anderer *alter* wertvoller Opernschöpfungen sich widmen sollte. Daß dabei *zunächst* die mustergültige Wiedergabe Mozartscher Bühnenwerke in Frage kommen müßte, ist eine so selbstverständliche Forderung, daß darüber ein Wort nicht mehr zu verlieren ist. Es ist zwar richtig, daß Mozart seine Vaterstadt Salzburg nicht allzusehr liebte. Kein Wunder das, wenn man erwägt, wie sehr ihm der Aufenthalt und das Fortkommen daselbst durch erzbischöflichen Dünkel, Unverstand und grobe Rücksichtslosigkeit verleidet wurde, so zwar, daß es ihm geradezu zur Pflicht wurde, der undankbaren Vaterstadt den Rücken zu kehren; es ist ja auch richtig, daß Mozarts sämtliche reifen Bühnenwerke nicht in Salzburg, sondern fast ausnahmslos in Wien bezw. Prag entstanden sind; gleichwohl wird man es verstehen und billigen müssen, daß Salzburg, seines größten Sohnes sich erinnernd, nachgerade zum Mittelpunkt der Pflege Mozartscher Kunst sich gemacht hat, als solcher Mittelpunkt aber auch anerkannt zu werden beansprucht und tatsächlich auch anerkannt wird. Neben der mustergültigen Wiedergabe der Mozartschen *Meister*opern könnte man gerade für Salzburg einer weiteren schönen Aufgabe auch in der „*Ausgrabung*" — sit venia verbo, diesem im Leben der Kunst vielfach so angefeindeten Begriffe — das Wort reden, einer „Ausgrabung" Mozartscher Bühnenschöpfungen, die zum Gegenstande Werke haben müßte, soweit sie auch noch für unsere Zeit von künstlerischem Wert und Interesse sind und einen dankbar zu begrüßenden Einblick in den Werde- und Bildungsgang des Meisters uns erschließen könnten. Früher schon (a. a. O.) regte ich einmal an, daß Salzburg es in die Hand nehmen solle, ein Preisausschreiben zu erlassen zwecks Erlangung einer bühnengerechten und bühnenwirksamen Bearbeitung des Mozartschen „Schauspieldirektors". Das Original enthält ja der musikalischen Schönheiten gerade genug, es würde aber sicherlich nichts dagegen einzuwenden sein, wenn darin noch andere, vielleicht bisher gar nicht oder doch nur wenig bekannte Schöpfungen des Meisters ihre Aufnahme fänden und dadurch einer ganz unverdienten Vergessenheit entrissen würden. Nur *eines* würde zu fordern sein, daß nicht wieder wie in der faden Louis Schneiderschen Bearbeitung, dieser „würdigen" Vorläuferin des berüchtigten „Dreimäderlhauses", die Person des Meisters in mehr oder weniger verzerrter Gestalt dabei auf die Bühne gestellt würde. Wenn eine solche neue, mit Liebe ins Werk gesetzte Bearbeitung des „Schauspieldirektors", die auf historischen Tatsachen fußen müßte, auch nur zur Folge haben würde, daß die erwähnte Schneidersche Bearbeitung, die Gott sei's geklagt, neuerdings wieder auf so vielen deutschen Bühnen sicherlich „ohn' alles Verdienst und Würdigkeit" leider erfolgreiche Aufnahme gefunden hat, für alle Zukunft von der Bühne verschwände, so wäre dies wahrlich beinahe allein schon Verdienst genug. Dagegen sollte Salzburg meines Erachtens von der Aufführung *neuer* Opernwerke völlig die Hand lassen! So sehr auch immer ich den „Neuen" und „Neuesten" es gönne und so sehr man verlangen muß, daß auch sie mit ihren Schöpfungen zu Worte kommen und gehört werden, so müßte das doch, wie ich meine, ausschließlich Sache der *größeren ständigen* deutschen Bühnen sein. Ich kann mich nicht völlig des Eindruckes erwehren, als ob das liebe, meinem Herzen so besonders nahestehende Salzburg sich neuerdings ein bißchen in der Rolle des Gernegroßes gefiele, ein wenig an Großmannssucht litte, dies in dem Bestreben, anderen größeren Bühnen an Bedeutung gleichkommen zu wollen. Das aber erscheint mir als ein völlig verfehltes Beginnen. Denn, möge nun auch das zu errichtende Festspielhaus in den ursprünglich geplanten großen Dimensionen erstehen oder nur in verkleinertem Maßstabe Gestalt gewinnen, Salzburg wird es *niemals* zum Range einer *wirklich großen* Bühne bringen; dazu fehlt ihm das ständige Bühnenpersonal, fehlt ihm das ständige erstklassige Orchesterinstrument, da das Mozarteums-Orchester, so trefflich seine Leistungen im einzelnen auch sein mögen und ungeachtet der verdienstvollen ständigen Mitwirkung der Lehrer des Instituts doch ein viel zu wechselvolles Gebilde ist, um von ihm erwarten zu können, daß es die jetzt meist so besonders schwierige Einstudierung und Aufführung der neuzeitlichen Bühnenwerke in der zu erhoffenden mustergültigen Weise zu leisten vermögen werde.

[1] In den „Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde".

Vielleicht wird man mir hier einhalten, daß in solcher Beziehung die Verhältnisse in Bayreuth doch eigentlich noch viel schlimmer lägen, insofern dort zu den Aufführungen Bühnen- wie Orchesterpersonal jedesmal von neuem erst herangezogen werden müßte. Indessen der Vergleich hinkt, denn die Aehnlichkeit der Verhältnisse beider Kunstzentren ist doch lediglich eine äußerliche. Denn dessen muß sich Salzburg ja wohl bescheiden, daß zu den von ihm veranstalteten Festaufführungen die Künstlerschaft nicht in so reichem Maße zusammen zu strömen pflegt, wie wir dies, bislang wenigstens, bei Bayreuth sehen konnten. Meine Ansicht bezüglich der Salzburger Festspiele geht nun dahin, daß die Festleitung bestrebt sein sollte, die Stadt zu einer Stätte der Kunst zu gestalten, aus der neben der Darstellung Mozartscher Werke den Musikfreunden der ganzen Welt die Möglichkeit geboten werden könnte, Opern zu hören, die andere Bühnen aus Gründen leicht erklärlicher Art nicht mehr aufzuführen in der Lage sind, die aber nach wie vor ein erhebliches künstlerisches, nicht immer *nur* historisches Interesse gewähren. So müßten u. a. Werke, die zu Mozarts Zeit einen unbestrittenen Erfolg hatten, zu Gehör gebracht werden, ich denke da beispielsweise an Martins „Cosa rara" und „Baum der Diana", von denen die erstere unlängst in Halle a. S. einen bei Publikum und Presse unbestrittenen Erfolg buchen konnte, ich denke an Sarti, dann vielleicht wohl käme in Frage Salieri's Axur und — wenn auch nur des interessanten Vergleichs halber — Paësiellos Barbier von Sevilla, des weiteren Weigls Schweizerfamilie, Winters Unterbrochenes Opferfest, Dittersdorfs Doktor und Apotheker, Cimarosas Heimliche Ehe, Cherubinis Wasserträger und wohl auch — horribile dictu! — Bellinis Norma und Romeo, nicht zum wenigsten auch die Werke Glucks, Haydns und Händels, welch letztere ja in den letzten Jahren bei ihrer Frische und Lebenskraft eine so „fröhliche Urständ" in dem kleinen Göttingen und nach ihm auch an anderen Bühnen feiern konnten, selbstredend aber auch der von Petschnig bereits erwähnte „Günther von Schwarzburg" Holzbauers, ein Werk, das seinerzeit in Mannheim sehr gefiel und dem kein Geringerer als Mozart selbst — man lese darüber des Meisters Briefe an den Vater nach — ungeteilte Anerkennung zollte. Die Zahl der in Salzburg für Aufführungen bei den Festspielen in Frage kommenden Werke älterer und alter Meister ist eine derart große, daß ihre restlose Aufzählung schier unmöglich erscheint. Zu meiner besonderen Freude übrigens kann ich heute schon feststellen, daß ich mit meinen Salzburger Plänen und Vorschlägen keineswegs allein dastehe, namhafte hiesige Künstler und Kunsthistoriker haben meine Vorschläge als durchaus glückliche und erfolgversprechende bezeichnet. Entschließt sich die Salzburger Festspielleitung den hier geäußerten Gedanken näher zu treten und sie alsbald frisch in die Tat umzusetzen, so würde damit auch sofort das von Petschnig zurzeit mit Recht vermißte „System in das noch nebulose Wollen des (Festspiel-) Vereins kommen", wenngleich nicht völlig im Sinne Petschnigs.

Ich fasse zusammen und frage: Sollen denn alle jene von mir erwähnten Werke einer vergangenen Zeit, die unsere — gewiß anderem (nicht aber immer schlechteren) Geschmacke als die neuzeitliche Generation huldigenden — Vorfahren zu entzücken, ja oft genug zu begeistern vermochten, *auf ewig* einer wahrlich ganz unverdienten Vergessenheit anheim fallen? Das wäre gewiß nur aufs höchste zu bedauern! Salzburg mache es sich daher zur dankenswerten, von den Musikfreunden der ganzen Welt sicherlich mit Jubel begrüßten künstlerischen Aufgabe, alle jene von mir bezeichneten Werke und die ihr wesensgleichen, da man sie eben anderwärts nicht mehr zu hören vermag, in seinen Festspielräumen in mustergültiger Wiedergabe zum Erklingen zu bringen. Gerade Salzburg, diese einzig schöne Stadt an den Ufern der Salzach, erscheint nach ihrem landschaftlichen Kolorit und nach ihrer ganzen Vergangenheit mehr wie irgend eine andere Stadt der Welt hiezu geeignet und ausersehen. Es würde sich, wollte und könnte es diese schöne Aufgabe lösen, ein unsterbliches Verdienst um die gesamte Musikwelt erwerben, würde sich damit in Wahrheit errichten ein monumentum aere perennius!

Dr. jur. E. *Ginsberg*,
Dresden-Strehlen, Palaisstraße 19.

Musikerbriefe.

Briefe sind untrügliche Zeugen und treue Ueberlieferer der Wesenszüge ihrer Urheber. Was hätten wir zuverlässig Authentisches über die Mozarts, wäre nicht der köstliche Schatz ihrer Briefe erhalten? Und wie sicher, wie lebensvoll und blutwarm erstehen aus den Briefen unsere großen Musiker mit ihren Vorzügen und Schwächen! Keine Biographie, keine Schilderung vermag je den Menschen Wolfgang Mozart in all seiner Güte, Offenherzigkeit und Wahrhaftigkeit, in der Stärke und Echtheit seines Empfindens, in seinem Humor und seiner scharfen Charakterisierungsgabe, in seiner Gutherzig- und Gutgläubigkeit so unfehlbar klar und deutlich wiederzugeben wie seine Briefe im Verein mit denen seiner Angehörigen.

Die Briefe Beethovens, des immer freundschaft- und liebebedürftigen, sind nicht weniger aufschlußreich: sie zeigen einen Mann, der sich im Verkehr mit Nahestehenden als offener, herzlicher Freund gibt

— wie Mozart zu manchmal recht derben Späßen und Wortverdrehungen geneigt —, der im Verkehr mit gesellschaftlich Hochstehenden die Grenzen der Briefetikette sorgsam wahrt, der als Liebender in jenem einzigen Dokument an die unsterbliche Geliebte zu einem Dichter, in der Sorge um den seiner Hut anvertrauten Neffen zu einem aufopferungsfähigen Vater wird — dessen herrliches Menschentum aus dem „Heiligenstädter Testament" unvergänglich emporleuchtet —, und der sich im Verkehr mit den vielen Verlegern als ein recht kurioser, seine Vorteile wahrender Geschäftsmann zeigt. Wie ein so sorgfältig wägender Biograph wie Thayer diesen Briefen „völlige Bedeutungslosigkeit" zusprechen konnte, ist ein Rätsel.

Welche Fülle schönster Einzelzüge entquellen den feinstilisierten Briefen Schumanns und Mendelssohns! Und welcher Kontrast etwa zwischen den Briefen eines Mozart und eines Richard Wagner! Dort die vertrauensselige Offenheit und Mitteilsamkeit eines Menschen, der immer sein ganzes volles Herz ausschüttet in dem stillen, heimlichen, heiteren oder auch scharfen Zwiegespräch, das er da mit Schwester, Frau, seinem Bäsle, dem Vater oder Freunden führt, immer im Gefühl des vertraulichen Gedankentausches; darum sind diese Briefe auch von so unschätzbarem Wert, weil sie wie Augenblicksbilder des sich ganz unbeobachtet wissenden, sich ganz erschließenden Wesens Wolfgangs sind. Hier dagegen, bei Wagner (namentlich in den späteren Briefen) das bewußte und selbstbewußte Sich-Kundgeben, das Schriftstellern, die poetische Ausdrucksweise (z. B. in den Briefen an Mathilde Wesendonck), der Gedanke an die Nachwelt, die einmal diese Briefe drucken wird. Mit wenigen Ausnahmen fehlt doch hier jener ganz persönliche, heimliche Unterton, der nur im vertrautesten Zwiegespräch entstehen kann. Wie köstlich wachsen aus den Briefen des altruistischen Mozart — auch da, wo es sich nicht um Schilderungen handelt — die Gestalten des Vaters, des Augsburger Bäsles zum Greifen deutlich heraus; bei Wagner bleibt doch immer das Ich im leuchtenden Vordergrund. Die von ihm gezeichneten Menschen sind doch immer nur aus einer extrem-egozentrischen Einstellung zu verstehen, ihre Schilderung deshalb rein biographisch stets mit Vorsicht (ohne jeden Verdacht absichtlicher Entstellung natürlich) aufzunehmen. Darum sind Wagners Briefe selbstverständlich nicht weniger wesentlich und aufschlußreich über sein Leben und seinen Charakter.

Während die grundlegende, äußerst verdienstvolle (wenn auch beschnittene) erste kritische Gesamtausgabe der Briefe der Familie Mozart von Ludwig Schiedermair bedauerlicherweise immer noch mit einer Neuauflage durch den Verlag Georg Müller auf sich warten läßt — auch eine moderne kritische Gesamtausgabe der Briefe Beethovens steht noch aus, dürfte aber bald zu erwarten sein —, sind jetzt eine ganze Anzahl von Sammlungen teils wieder, teils neu erschienen.

So die seit vielen Jahren vergriffenen Auswahlsammlungen von Briefen Mozarts, Beethovens und Schumanns durch Karl Storck. Sein künstlerisch starkes Empfinden und sein eminentes Einfühlungsvermögen haben hier drei — in der Anlage durchaus verschiedene — Sammlungen entstehen lassen, die im Verein mit seinen knappen, fein charakterisierenden Einführungen ganz vortreffliche Lebensbilder der Briefschreiber ergeben. Was Storck damit wollte: die Liebe für unsre großen Musiker in weiten Kreisen zu erwecken, hat er in seinen Ausgaben erreicht. Dr. Alfred Morgenroth hat sie sehr sorgfältig — seine Textkorrekturen in Mozarts Briefen der 1. Auflage sind nur gutzuheißen; ich würde übrigens bei einer weiteren Auflage empfehlen, wenigstens ein oder zwei Briefe in originalgetreuer Schreibart zu bieten, um dem Leser wenigstens einen Begriff von den Urfassungen und ihren Eigenheiten in Orthographie und Interpunktion zu geben — im Bergland-Verlag (Wuppertaler Druckerei, Elberfeld) neu herausgegeben (alle drei Bände in schmucker, gediegener Ausstattung).

Gleiche Ziele wie die Storckschen Ausgaben — die nicht kritisch-wissenschaftlich sein, sondern dem Kunstfreund als beste, eindringlichste und persönlichste Einführung in das Wesen der Komponisten dienen wollen — verfolgen die des „Volksverbandes der Bücherfreunde" (Wegweiser-Verlag, Berlin). Bisher liegen ein Beethoven- und ein Schumann-Band, beide in sehr schöner, mustergültiger Ausstattung vor. Die Auswahl der Beethoven-Briefe (wie bei Storck in Orthographie und Interpunktion modernisiert) hat Dr. Leopold Schmidt besorgt „soweit möglich chronologisch geordnet und unter Berücksichtigung der durch die Adressaten sich ergebenden verschiedenartigen Gruppen". Sein Vorwort gibt ein sachliches, vorurteilsfreies Bild des Briefschreibers Beethoven, dessen merkantile Begabung aber doch wohl überschätzt wird. Die Schumann-Auswahl stammt von Paul Bekker. Seine umfangreiche Einleitung ist eine ganz hervorragende, meisterlich geschriebene und überaus fein erfaßte Charakterisierung des Künstlers und Menschen Schumann.

Einen etwas anderen Weg schlagen die beiden Sammlungen von Dr. O. Hellinghaus (Verlag Herder in Freiburg i. Br.) ein, in denen die Gestalten Mozarts und Beethovens nicht nur aus ihren eigenen Briefen, sondern auch aus den Aufzeichnungen und Briefen ihrer Zeitgenossen erstehen sollen. Die Quellen sind mit Sorgfalt benützt, Mozarts Briefe allerdings sehr „in usum delphini"; mich persönlich stören die vielen, manchmal recht schulmeisternden Anmerkungen und Zusätze mitten im Brieftext.

Während die Briefe der Familie Mozart unsern Blick immer wieder auf Wolfgang lenken, wie er überhaupt der Mittelpunkt dieses ganzen Gedankenaustausches ist, greifen die Briefe der Familie Mendelssohn (eine Biographie nach Briefen und Tagebuchblättern von 1729—1847, 17. Aufl., 2 Bde., Berlin und Leipzig 1921, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger) wesentlich weiter. „Nicht ein einzelner Mensch steht im Mittelpunkt, sondern es ist die geistige Entwicklung einer Reihe von Menschen, die uns hier vorgeführt wird . . ." (aus dem Vorwort des Herausgebers Paul Hensel). Trotzdem ist für uns dieses Familienwerk von größtem Wert, weil es uns den Nährboden und die Atmosphäre zeigt, aus dem und in der Felix Mendelssohn-Bartholdy aufgewachsen ist; vor allem den einsichtsvollen Vater, der sich von Familienbedenken gegen einen „Musikus von Beruf" nicht beirren ließ und der ein sehr guter Berater und Kritiker seines Künstlersohnes war. Zudem nimmt Felix mit sehr viel Material über ihn und von ihm den breitesten Raum in dem Werk ein. Manche Parallele zwischen den Mozarts und Mendelssohns in engerer Umgebung um die beiden Musiker taucht auf: der tüchtige väterliche Erzieher bei beiden, die begabte Schwester, die kompositorische Frühreife der Knaben, die Reisen nach Paris, Italien, England, das sichere Urteil bei Wolfgang wie bei Felix, nur daß dasjenige Felixens nicht die witzige und scharfe „Schlimmheit" desjenigen Wolfgangs hat u. a. m. Uebrigens bieten die beiden Bände der „Familie Mendelssohn" so viel kulturhistorisch Wissenswertes aus dem geistigen und persönlichen Umkreis von Lessing über Goethe und Zelter bis zu den Dichtern und Musikern der Romantik, daß ihr Studium auch über das Interesse für Felix Mendelssohn hinaus von großem Gewinn ist.

Die Reihe mögen Stendhals „Briefe über den berühmten Komponisten Joseph Haydn" (Wien 1922 bei E. P. Tal & Co. glänzend ausgestattet, mit 8 Bildern) beschließen. Romain Rolland hat dem Büchlein ein aufschlußreiches Nachwort beigegeben, aus dem man erfährt, daß sich Stendhal in seinen Haydn-Briefen eines ganz unverschämten Diebstahles schuldig gemacht hat, indem er nämlich mehr als drei Viertel seines Buches aus Carpanis nur zwei Jahre vorher erschienenem „Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn" einfach abgeschrieben hat. Carpanis historische und ästhetische Deduktionen stehen auf sehr schwachen Füßen. Stendhal hat sie getrost beibehalten. Wertvoller für uns ist das hübsche, farbenreiche, durch zahlreiche Anekdoten belebte Kulturbild, das sich aus diesen Briefen vor uns aufrollt, und manch kluge, treffende Bemerkung zur Charakteristik der Deutschen, Italiener und Franzosen. Das aber ist im wesentlichen (neben den Lobpreisungen Mozarts und Cimarosas) Stendhals geistiges Eigentum und Zutat

H. H.

Erstes Erfurter Musikfest.



Erfurt, nach außen sonst weniger im Geruche der Musikfreude denn seiner Blumen stehend, hat in vier Tagen und fünf Konzerten sein erstes modernes Musikfest gefeiert: ein Bekenntnis zu Richard Wetz, dem einheimischen Ton- und Kapellmeister, dessen Schaffen man ausschließlich berücksichtigt fand. Drei Orchester- und Chorkonzerte, je eine Kammermusik und Liederabend gaben über sein Gesamtwerk, das bis heute etwa ein halbes Hundert Nummern umfaßt, einen ausreichenden Ueberblick, um es von seinen wesentlichsten Seiten kennen, lieben und schätzen zu lernen. Seine Entwicklungslinie wird durch die beiden Pole Brahms und Bruckner gekennzeichnet. Jener bestimmte sein musikalisches Denken vornehmlich im Liede, Kammermusik, Orchester- und großen Chorschaffen bis über das 40. Werk hinaus. Von seiner Hinkehr zu Meister Anton legt auch auf literarischem Gebiete sein kürzlich in Reclams Universalbibliothek erschienenes Bruckner-Büchlein Zeugnis ab, ein Beweis seines liebe- und verständnisvollen Versenkens in die musikalische Wesensart des unmodisch-modernen Meisters. Was er vorher schuf, ist an Brahmsens formaler Strenge gezügelt, strebt aber schon nicht selten eine farbenreichere Harmonik an, die sich — offenbar durch Louis Thuilles Schule beeinflußt — häufig wohlerwogener chromatischer Mittel bedient. Von den in diesen Festtagen gebotenen größeren Werken gehören dieser früheren Epoche unter anderen an: die Kleist-Ouvertüre, die (ungedruckte) erste Symphonie (c moll, Op. 40), eine Sonate für Violine allein (Op. 33), die Romantischen Variationen (Op. 42) für Klavier, die Chorwerke Hyperion, der dritte Psalm (beide mit Baritonsolo und Orchester), sowie ein großer Strauß Gesänge — davon am bedeutendsten und tiefgehendsten: die Ouvertüre, die ihren Weg bereits gemacht hat, die Symphonie und die Chorwerke, von denen auch der stark erfühlte und stimmungsschwere Hyperion schon oft aufgeführt worden ist. Dagegen hat der solistische Satz in der Violinsonate die Phantasie des Tonsetzers offenbar teilweise unterbunden; sie erscheint vielfach mehr erarbeitet als erfühlt. Die Grundzüge von Wetzens Liedern sind: Selbstgenügsames Versunkensein, Melancholie ohne Sentimentalität — die Wesenheiten echter Romantiker. Mit diesen teilt er auch die gelegentliche Hinneigung zur Volksweise. Aus der großen Fülle Gesänge, die sich auf die Op. 5, 9, 10, 15, 17, 18, 20—28, 30, 35, 36, 41 und 45 verteilen[1], seien als unseres Erachtens besonders schön gelungene hervorgehoben: Die Muschel (9 II), Särspruch (26 II, Wetzens bekanntestes Lied), Jenseits, Ich bin der Welt abhanden gekommen (41 III und II), Der Tod (22 V) und Proömium

[1] Op. 15—24 bei Ernst Eulenburg in Leipzig erschienen; die übrigen bei Fr. Kistner (C. F. W. Siegel) in Leipzig; bei diesem ebenfalls die Kleist-Ouvertüre, Hyperion, der dritte Psalm, die Rom.-Variationen für Klavier, die Soloviolinsonate, das f moll-Streichquartett und die II. Symphonie.

(24 II). Mit der Empfindungsweite, der häufigen religiösen Herzenseinfalt und der edlen Musizierfreudigkeit der II. Symphonie (Op. 47 in A dur) und der III. (Op. 48 in B dur), auch bereits zum Teil mit dem f moll-Streichquartett Op. 43 erschien der Bogen zu Bruckner hinübergeschlagen.

Neben der durch andere Vereine verstärkten Erfurter Singakademie, dem Dr. Engelbrechtschen Madrigalchor (der vier unbegleitete weihevolle Hymnen nach dem Text der Messe vortrug), dem Stadttheaterorchester — sämtlich Körperschaften von großer Tüchtigkeit — war eine Reihe namhafter Solisten am Werke: die einheimische Cläre von Conta, deren gepflegter Sopran auch über Erfurts Mauern hinaus Aufmerksamkeit verdient; Else Pfeiffer-Siegel (Leipzig), die wohlgebildete bekannte Sopranistin gleichfalls nicht sehr großen, aber um so feineren Formates; Anna Erler-Schnaudt (Alt, München) und Prof. Ed. Erhardt (Bariton, Berlin), beide in der Größe der Gestaltung wesensverwandt; diese sämtlich als Mittler Wetzscher Liedkunst. Ferner Bruno Laaß (Erfurt) als tüchtiger Vertreter der Baritonsoli der Chorwerke, der Pianist Prof. Hinze-Reinhold (Weimar) und der Geiger Heinrich Schachtebeck (Leipzig), der als Führer des nach ihm benannten Quartettes weit besser denn als Solist abschnitt. Als Leiter der ersten beiden Symphoniekonzerte war Dr. Peter Raabe (Aachen) gewonnen, einer unserer geistigsten Dirigentenköpfe von heute, der sich um die Orchesterwerke Wetzens auch sonst sehr verdient gemacht; das letzte leitete Wetz, der auch die Klavierbegleitung seiner Lieder poesievoll ausführte, persönlich. Die Orchesterkonzerte fanden, mangels geeigneten Konzertsaales, in der Barfüßerkirche statt, deren Akustik zwar nicht von allen Plätzen aus gleichmäßig gut ist, aber teilweise einem klanglich vollendet gebauten Musiksaal nicht nachsteht. Die Kundgebungen für Wetz und seine Helfer waren in den Kammermusikveranstaltungen um so reichlicher, als man sich ihrer natürlich in den Orchesterkonzerten enthalten mußte. Dr. M. U.

Musikfest in Herford (Westfalen).

Beim Besuche dieses Musikfestes, das aus Anlaß der Elfhundertjahrfeier der Stadt veranstaltet wurde, drängte sich mir besonders der Vergleich mit dem Musikbetrieb in den Großstädten auf. Statt ähnliche Kulturarbeit wie in Herford der junge, hervorragend tüchtige städtische Musikdirektor Friedrich Quest zu leisten, erdrücken sie einander in den Großstädten und zersplittern hier häufig das Musikleben sogar, indem sie sich mit ihren Gesang- und Orchestervereinen die unnötigste Konkurrenz machen. Es gehören nun freilich so kunstsinnige finanzkräftige Kreise wie in Herford dazu, für große Orchester- und Gesangskonzerte die Garantien zu bieten. Dazu bedarf es neben den selbstverständlichen musikalischen Fähigkeiten einer künstlerischen Persönlichkeit auch ihrer besonderen organisatorischen Begabung. (Um so besser freilich, wenn sich Organisatoren aus musikfreundlichen Kreisen finden, die dem Künstler diese ihm wohl meist lästige Arbeit abnehmen. Auch sei dem bloß durch Geschäftstüchtigkeit hochkommenden Mittel- oder Untermittelmaß durchaus nicht das Wort geredet; denn gerade dieses drückt — wie die Kunstgeschichte schon oft gelehrt hat — den echten Künstler, der meist stiller und weniger betriebsam ist, gewöhnlich an die Wand.)

In Herford ist es Quest vor reichlich Jahresfrist trotz der Zeitnöte gelungen, ein städtisches Orchester zu gründen; sein Bestehen wird dadurch ermöglicht, daß eine Arbeitsgemeinschaft mit Bielefeld eingegangen wurde und daß es im Sommer in Oeynhausen als Badekapelle dient. Quests gemischter Chor vollends — eine Vereinigung von Mitgliedern aller Herforder Chöre — muß geradezu für viele größte Städte als Muster hingestellt werden: er zählt gegen 400 Köpfe, hat eine vortreffliche Schulung erhalten und ist aufs beste diszipliniert. Quest führt mit ihm ebenso die großen klassischen Chorwerke auf wie die unserer modernen Meister (z. B. vor zwei Jahren das schwierige „Hohe Lied vom Leben und Sterben" von W. v. Baußnern). Natürlich mußte auch bei der heurigen Elfhundertjahrfeier der Stadt die Musik eine besondere Rolle spielen. Bei den Stadtvätern war sonderbarerweise erst ein gewisser Widerstand zu überwinden; aber die musikfreudigen Kreise der Stadt hatten ihn bald gebrochen. Es ist eine Verkennung des Wesens aller echten Kunst, daß für ihre Wiedergabe — wie in diesem Falle behauptet worden war — die Zeit zu ernst sein soll. Im Gegenteil kann in ernsten Zeiten gar nicht genug davon geboten werden. Quest hatte für seine beiden Konzerte vornehmlich Werke von Ewigkeitsgewicht gewählt: Bruckners Neunte und Tedeum, Pfitzners neues Klavierkonzert; Beethovens Dritte, Leonoren-Ouvertüre und Neunte, sowie Brahmsens Schicksalslied. Der chorische Teil war in mühevoller Arbeit mustergültig vorbereitet. Unter schwungvoller und zielsicherer Führung wurde mit reichen dynamischen Abstufungen und denkbarer Schlagfertigkeit gesungen. Der frühere Chorerzieher hat aber auch als Orchesterleiter viel hinzugelernt: die etwa 90 Mann starke Opernhauskapelle von Hannover (an Stelle der in Oeynhausen beschäftigten Herforder Stadtkapelle) folgte seiner bestimmten Zeichengebung mit schönem künstlerischem Erfolge. Mit feinem Spürsinn für klangliche Ergänzung war das Soloquartett zusammengestellt: Anna Kaempfert (Frankfurt a. M.), Tiny Debüser (Köln), Fritz Huttmann (Berlin), Hermann Nissen (Berlin). Walter Rehberg (Basel) war dem Klavierkonzert geistig und technisch ganz gewachsen. Der äußere Erfolg für die Mitwirkenden, besonders für den Leiter des Ganzen, war, wie sich denken läßt, äußerst herzlich.

Die beiden Konzerte waren ausverkauft; nicht nur aus der näheren Umgebung, sondern auch aus der weiteren — Bielefeld, Hannover usw. — hatten sich viele Gäste eingestellt, und trotz der hohen Kosten soll es noch einen gewissen Ueberschuß abgesetzt haben. Das Wichtigere, was nicht abzuschätzen ist: Tausenden von Menschen, die sonst kaum dazu Gelegenheit hätten, wurde ein Begriff von einigen ganz großen Werken der Weltmusikliteratur gegeben. Dr. M. U.



Musikbriefe

Elberfeld. Man muß es Hermann v. Schmeidel lassen, er gibt sich alle erdenkliche Mühe, soweit sein Einfluß reicht, einen frischeren und freieren Zug in das Elberfelder Musikleben zu bringen und die Aufnahmefähigkeit der interessierten Kreise nach mehr als einer Richtung hin neu zu beleben. So hörte man nach der Uraufführung des Grabnerschen Oratoriums Mahlers 6. Symphonie, die allerdings den Ruhm ihres Schöpfers wohl kaum vermehren wird, trotzdem sie weniger Flachheiten enthält und geschlossener wirkt als manche ihrer Schwestern. Um so mehr sprach eine würdige Aufführung von Pfitzners Romantischer Kantate an, der im Stadttheater eine sehr achtbare Wiedergabe des Palestrina vorausgegangen war. Bei den nicht geringen Schwierigkeiten, die Pfitzners Schaffen einem unvorbereiteten Hörerkreis bietet — wir denken an die Herbheit und Versonnenheit seiner Tonsprache, an seinen der Kammermusik abgelauschten Orchesterstil, an seine echt deutsche Ehrlichkeit, die äußere Wirkungen fast ganz verschmäht oder sie doch nur auf dem Umweg über stärkste Verinnerlichung erreicht — bei all diesen Hindernissen, die der Tondichter selbst einem raschen Erfolg in den Weg legt, ist es zu begrüßen, daß eine im Juni geplante „Deutsche Chorwoche" das Werk zu wiederholen gedenkt. Als eine Art Probestück dazu diente die Aufführung der Matthäuspassion, die bezüglich der Chorleistungen höchstes Lob verdient. Die Behandlung der Choräle zeigte nicht immer die erforderliche schlichte Natürlichkeit. — Die anderswo auch schon befolgte Anregung, zeitgenössischen Komponisten mit einem Ueberblick über ihr Schaffen zu dienen und nicht nur mit der gelegentlichen Aufführung eines kurzen Einzelwerkes, hatte man im letzten Jahr zugunsten des jungen Oesterreich im Wuppertal aufgegriffen, und zwar mit dem Ergebnis, daß einer der damaligen Kandidaten, Egon Kornauth, sich in diesem Winter weiteren Kreisen des Rheinlands als eine vielseitige, starke und gesunde Begabung vorstellen konnte. Diesmal gab man in Paul Gräner einem Reichsdeutschen Gelegenheit, in Liedern, Kammermusik- und Orchesterwerken seine zarte, im Lyrischen wurzelnde, in der Schilderung schwermütiger Stimmungen besonders glückliche Natur zu erweisen. Ein Schüler von ihm, der junge Elberfelder Hans Herwig, sang in drei Orchestersätzen „Von der Einsamkeit" und gab mit dem in der Erfindung noch nicht immer selbständigen, aber geschickten und klanglich wirksamen Werk eine schöne Talentprobe. Des 50. Geburtstags von Max Reger wurde in verschiedenen Veranstaltungen gedacht, auch eine Ortsgruppe der Reger-Gesellschaft gegründet. Stößt die selbst in den Programmen des Lehrergesangvereins spürbare weitgehende Berücksichtigung neuerer und neuester Musik gerade bei den maßgebenden Kreisen auf teilweisen Widerstand, so erklärt es sich, wie willkommen drei Morgenfeiern sein mußten, die dem „unbekannten" und dem „fröhlichen" Mozart galten und in kleinerem Rahmen eine Fülle köstlicher Gaben vermittelten. Hermann v. Schmeidel hat als Dirigent unleugbare Fortschritte gemacht, seine Stärke wird immer im Gefühlsmäßigen liegen. W. S.

*

Halberstadt. Intendant Dietrich verabschiedete sich mit Wagners „Tristan und Isolde", und der neue Intendant Teuscher aus Halle führte sich mit der Walküre ein. Im Tristan wirkte das Magdeburger Orchester (Dr. Rabl), Vogelstrom, Lattermann, Hermine Rabl von Kriesten und Marg. Arndt-Ober mit, in der „Walküre" die Hallische Oper (Kapellmeister Braun), Vogelstrom und Geerd Herm. Andra aus Wiesbaden, dessen Prachtleistung als Wotan besonders vermerkt sei. — Die Leitung unseres Orchesters übernahm im Herbst der bisherige Leiter des Philharmonischen Orchesters in Magdeburg, Paul Arndt, der, der Zeiten Not zum Trotz, den ständigen Stamm des Orchesters vergrößerte und infolge äußerst fleißiger und intensiver Arbeit schon erfreuliche Leistungen aufweisen konnte, für die sich das Publikum leider zu wenig interessierte. Wir hörten u. a. die 3. und 7. Symphonie Beethovens, Liszts Heldenklage, Dvoraks „Aus der neuen Welt". Konzertmeister Kobin (Magdeburg) spielte das Brahmsche Konzert und ganz besonders hervorragend Bachs Ciaconne. Auch Opernsänger Hesser (Magdeburg) hatte viel Erfolg. — Die Volkshochschule bietet in diesem Winter einen Kammermusikzyklus. Studienassessor Pätzmann spielte mit hiesigen Kräften Webers Trio für Klavier, Flöte und Cello, Volkmanns Klaviertrio b moll und César Francks Sonate für Violine und Klavier. Ein zweiter Abend war Brahms gewidmet (Cellosonate e moll, Bratschenlieder für Alt, 13. Psalm für Frauenchor und Klavierquartett g moll).

Trotz schwieriger Finanzlage konnten zwei Volks- und Schülerkonzerte mit Orchester veranstaltet werden. — Im Dom konzertierte die sich durch seelenvollen Ton auszeichnende Berliner Geigerin Fuchs-Maaß mit unserer Altistin Böttcher-Bülow. Der mitwirkende Domorganist Korb ist ein guter Spieler, aber ganz und gar nicht einverstanden bin ich mit seiner Programmauswahl, die zu sehr Bearbeitungen berücksichtigt; ich habe in einem Zeitraum von über zwei Jahren noch keines der großen Werke Bachs von ihm gehört. — Das von dem Primgeiger Klawt (Berlin) geführte Quartett verdient volle Anerkennung. — Der Musikverein bot unter Hellmanns Leitung eine schöne Aufführung der Jahreszeiten, an der Prof. Fischer (Würzburg) und Dr. Moser (Halle) hervorragenden Anteil hatten. Moser sang im Volksbildungsverein, von Pätzmann begleitet, die Winterreise von Schubert und schlug durch seinen kultivierten, tief empfundenen Gesang eine gedrängte Menge Kunsthungriger aus dem Mittelstand in seinen Bann. — Ein Konzert der Liedertafel (A. Döll), in dem neben Volksliedern anspruchsvolle Werke auf dem Programm standen, fand mit Recht viel Beifall. — Im Theater gab es an Musikalischem unter Leitung des jungen temperamentvollen Kapellmeisters Böhmelt außer Operetten Hanneles Himmelfahrt mit der Musik von Marschalk und sehr lobenswerte Aufführungen der Königskinder (Melodram) von Humperdinck.

Um dem wiederholt beklagten mangelhaften Konzertbesuch abzuhelfen, organisierten wir das musikalisch interessierte Publikum zu einer „Konzertgemeinde", deren Mitgliederzahl in kurzer Zeit auf 1000 stieg. Diese Einrichtung, die es nicht auf große Beiträge absah, sondern durch vorteilhafte Bedingungen den Besuch möglichst vieler Mitglieder für jedes Konzert zu erreichen suchte, bewährte sich sehr; ermöglichte sie doch, bedeutende Solisten heranzuziehen und vor allem dem Orchester einen Rückhalt in künstlerischer und finanzieller Hinsicht zu geben. Wir hörten in der zweiten Hälfte des Winters Gust. Havemann (Mendelssohn und Mozart D dur), Klengel und Walter Davisson (Doppelkonzert von Brahms), Marta Hellmann-Seelmann von hier (Chopin e moll), Elisabeth Hoffmann aus Magdeburg (Alt), Dr. Hans Joach. Moser-Halle (Lieder eines fahrenden Gesellen von Mahler) und die Sopranistin Minna Ebel-Wilde (Berlin). Das Orchester, von Kapellmeister Arndt stets sorgfältig vorbereitet, spielte u. a. eine Reihe hier wenig oder gar nicht gehörter Werke, z. B. Volkmanns Serenade in F dur, Gräners Musik am Abend, die von Steinbach instrumentierten deutschen Tänze von Mozart, Bruckners III. Symphonie. — Der Musikverein veranstaltete unter Leitung von Musikdirektor Hellmann eine Aufführung von Beethovens **Missa solemnis** — In der Volkshochschule gab es mehrere Kammermusikabende von einheimischen Kräften mit Studienassessor Pätzmann an der Spitze. Seinen Vorträgen über die Symphonien Beethovens schloß Pätzmann eine Vorführung mit dem Orchester an, in der er charakteristische Proben aus der Eroika und die VII. Symphonie im Zusammenhang bot. — Auf seiner Konzertfahrt für Rhein und Ruhr besuchte uns der Leipziger Männerchor, der mit seinem Leiter, Prof. Wohlgemuth, höchste Anerkennung verdient. — Gesanglehrer Ernst Scharfe von hier trat in einem Kirchenkonzert als Erster in unserer Stadt für Orgelwerke von Reger ein.

Dr. Bennedik.

*

Halle a. S. Die stärksten und interessantesten Anregungen empfängt unser Musikleben vor wie nach durch die Konzerte der „Philharmonie". Neulich hatte man die Türen und Fenster weit geöffnet, um einmal kräftige Luftzüge vom jungen und jüngsten Deutschland hereinzulassen. Neben der stimmungsvollen, in den glitzernden Farben der „Gezeichneten" gehaltenen Kammersymphonie von Franz Schreker und der pikant instrumentierten, in der Melodiebildung allerdings etwas sentimental gefühlsseligen Suite „Viel Lärm um Nichts" von E. W. Korngold stand eine Kammermusik von Paul Hindemith (Op. 24, Nr. 1). In seinem Finale „1921" verwendet dies Werk mit sarkastischer Laune einen bekannten Foxtrott. Frech instrumentiert und herausfordernd von der Trompete intoniert! Zuletzt ein echter Lacherpfiff! Also ein Zeitdokument! Die Wirkung war schließlich helles Gelächter; denn ein so sinnloses, die häßlichsten Klänge und krassesten Farben bevorzugendes Getue in Tönen kann das moralische Gewissen nicht im mindesten wecken. Und außerdem gibt es noch Abertausende von Deutschen, welche ihre Ideale noch nicht verloren haben. Kammersänger J. v. Raatz-Brockmann glättete mit seinen vollendeten Liedvorträgen die an diesem Abend hochgehenden Wogen wieder ... Im nächsten Konzert bot Dr. Georg Göhler, der ständige Leiter der Philharmonie, in willensstarker und geistvoller Auslegung Bruckners 7. Symphonie, die mit ihrem Adagio des Meisters bedeutendstes Musikstück und zugleich eine Trauermusik auf den Tod Wagners (1883) in sich birgt. Prof. Max v. Pauer (Stuttgart) vervollständigte das Programm mit Brahms' B dur-Klavierkonzert, welches er in idealer Vollendung des Technischen und Geistigen spielte. Ein Kammermusikabend der Philharmonie, an dem das Leipziger Gewandhausquartett mit seinem wundervollen Brahms-Spiel entzückte, vermittelte auch die Bekanntschaft mit sieben bisher nicht zu Gehör gekommenen Liedern des berühmten Philosophen F. Nietzsche. Es handelt sich um keine überwältigenden Geistesprodukte, auch nicht einmal um harmonisch und melodisch sonderlich fesselnde Eingebungen, sondern um formal und musikalisch einfache Gebilde, in denen hier und da mal eine bemerkenswerte Nuance des Ausdrucks aufleuchtet. „Die junge Fischerin" (Text von Nietzsche) erscheint als das wertvollste Lied der Reihe. Else Martin und Dr. H. J. Moser trugen die Gesänge mit Erfolg vor, doch blieben rein klanglich manche Wünsche offen. Glänzendes nach jeder Richtung hin, wie die Kritik einmütig bestätigte, bot der altehrwürdige Stadtsingchor (Leitung Chordirektor Karl Klanert) mit einem weltlichen und einem geistlichen Konzert. Der Chor tritt nächstens in einer Stärke von 70 Sängern (worunter zirka 45 Knaben) eine Nordlandreise an, welche über Malmö bis Kristiania führt und an der auch der Unterzeichnete als Begleiter des bekannten Hamburger Geigers Max Menge teilnimmt. In den Konzerten kamen die genauen Vortragsfolgen der Reise zur Vorführung. Mit außerordentlichem Erfolge konzertierte hier sodann die berühmte Dresdener Hofkapelle unter Generalmusikdirektor Fritz Busch (u. a. Brahms' 3. und Beethovens 4. Symphonie) und außerdem in einer besonderen Veranstaltung die glänzende Bläservereinigung dieses Orchesters (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn). Der Lehrergesangverein, Halles leistungsfähigster Männerchor, trat unter Leitung von Wilhelm Trenkner mit schön gewählten Chören von Schubert, Kämpf, Hegar u. a. hervor, hatte aber diesmal allerhand kleine Malheure, welche hier und da die Wirkung trübten. Eine „Elias"-Aufführung der Halleschen Singakademie erbrachte den Beweis, daß der neue Dirigent Holm Nickol der rechte Mann ist, den Verein aus seinen inneren Kreisen heraus zu neuem Leben zu führen. — In unserer Oper (Intendant Willi Dietrich) gab es in letzter Zeit an Neuheiten: Die tote Stadt von E. W. Korngold und Der Sonnenstürmer von Hans Stieber, beide Werke in glänzender Einstudierung und ausgezeichneter Szeneneinrichtung. Wenn sich in der Partitur der Toten Stadt (Handlung nach Rodenbachs Roman „Das tote Brügge") zweifellos eine geniale Begabung auslebt, so darf doch Korngolds noch einstweiliges Abhängen von Strauß, Schreker und Puccini nicht übersehen werden. Besonders muß das dauernde Ausstreuen des vollen Reichtums an Mitteln und Farben des Orchesters und modernster Harmonik mit der Zeit abstumpfend wirken. „Der Sonnenstürmer" verquickt in origineller Weise die Trgödie der ersten Menschen mit der Prometheussage. Stiebers Musik, in maßvoll edlen Farben gehalten und rein erfinderisch sehr gehaltvoll, folgt den Bühnenvorgängen mit einer Größe des Ausdrucks und Tiefe des Empfindens, daß die Idee der Textvorlage bis zu idealer Höhe gesteigert erscheint. Die Aufführung von Felix Wolfes musikalisch und Hans Siegle szenisch geleitet, wurde dem schwierigen Stile des Werkes nach Kräften gerecht. Die einzelnen Rollen sangen erfolgreich: Poldy Zuszka-Eva (hochdramatischer Sopran), Fritz Kerzmann-Abel (Heldenbariton), Hans Waldburg-Kain (Heldentenor) und Cornelius Barck-Adam (seriöser Baß). In neuer Einstudierung ging Goldmarks „Königin von Saba" in Szene. Die **Fata morgana** des Orients ist in diesem 1875 in Wien uraufgeführten und auf die Gattung „Große Oper" zurückgreifenden Werke lebendig. Auf der Musik lagert indes schon viel Staub. Was an Werten geblieben ist, das gruppiert sich um die dramatische Schlagkraft einiger Szenen, um einige sehr reizvolle lyrische Stellen, und vor allem um den bestechenden Glanz der Instrumentation. Kapellmeister Braun hatte sorgfältig vorbereitet; in den Hauptrollen waren Maria Günzel-Dworski (Königin), Hilde Voß (Sulamith) und Siegmund Matuzsewski (Assad) tätig. Im übrigen gab es in der Oper in letzter Zeit häufig Engagementsgastspiele, da die überwiegende Mehrzahl der Fächer neu besetzt werden soll.

Die Oper bekam mit Wagner-Festspielen einen glänzenden Ausklang. Zur Aufführung kam der Nibelungenring mit berühmten Gästen. Um die dramatische Illusion zu wahren, war vorgesehen, die gleichen Rollen in den verschiedenen Teilen von denselben Kräften verkörpern zu lassen. So wirkten Frida Leider-Berlin (eine Brünnhilde von echt dramatischer Kraft und persönlicher Auffassung), Kammersänger Rudolf Ritter-Stuttgart (ein Siegmund und Siegfried von glänzendem Stimmvermögen und idealer Erscheinung), Kammersänger Eduard Habich-Berlin (ein Alberich von dämonischer Gestaltungskraft), Hans Müller-Leipzig (ein Hunding von großem Format), Otto Helgers-Berlin (ein Hagen von gewaltiger Stimmkraft und finsterentschlossener Gestaltung). Bei der durchgehenden Baritonrolle machte sich leider die Tücke des Objektes geltend, indem der Hamburger Buers in letzter Stunde absagte und für ihn Hans Wuzél-Kassel, Kammersänger Kronen-Hannover und Kammersänger Werner Engel-Wien einsprangen. Damit waren ganz gewiß hervorragende Wagner-Sänger zur Stelle, und Kronen im besonderen muß als ein ganz bedeutender Walküren-Wotan gelten, aber die Illusion wurde doch etwas gestört. In den übrigen Rollen wirkten mit Auszeichnung Kräfte der hiesigen Oper, u. a. Maria Günzel-Dworsky (Sieglinde, Fricka), Henriette Böhmer (Erda und Walküren-Fricka), Hedwig Voß (Gutrune), Heinrich Teßmer (Mime), Siegmund Matazewsky (Loge), Willy Sonnen (Gunther). Die szenische Leitung besorgte mit feinem Verständnis für die Anforderungen des Wagnerschen Kunstwerkes Regisseur August Roesler, und die musikalische Leitung führte Kapellmeister Oskar Braun mit glänzender Energie und großartigem Schwung durch. Die Festspiele fanden äußerst starken Besuch von nah und fern.

Paul Klanert.

Eine große Anzahl bereits im Satz fertiggestellter Musikberichte mußte wegen Raummangel leider wegbleiben.



Kunst und Künstler

— Biographisches über den Verfasser der in unserer Vorankündigung Seite 333 genannten Allgemeinen Musiklehre: Hermann Grabner, geboren 12. Mai 1886 zu Graz, erhielt daselbst seine erste musikalische Ausbildung am Konservatorium des Steiermärkischen Musikvereines in Violine, Klavier und Theorie und wurde Kompositionsschüler des bedeutenden steirischen Komponisten Leopold Suchsland, studierte daneben auf Wunsch seines Vaters die Rechtswissenschaften, worin er 1909 promovierte. 1910 trat er als Schüler Max Regers (Komposition) und Hans Sitts (Dirigieren) in das Leipziger Konservatorium ein, wo er nach zweijähriger Studienzeit für seine Prüfungswerke (ein Streichtrio und ein Konzert für Violine, Viola und Orchester) den Nikisch-Preis erhielt. 1912 übersiedelte er nach Meiningen als Assistent Max Regers und wurde 1913 als erster Theorielehrer an das Konservatorium in Straßburg i. Els. berufen. Nachdem er den Weltkrieg im Dienste der österreichischen Armee mitgemacht hatte, ließ er sich nach seiner 1918 erfolgten Vertreibung aus dem Elsaß in Heidelberg nieder und wirkt gegenwärtig als erster Lehrer für Theorie und Komposition an der Hochschule für Musik in Mannheim. Außerdem ist er auch als konzertierender Bratschist tätig.

Von seinen Kompositionen seien neben zahlreichen Liedern und Chören insbesondere ein „Konzert im alten Stil für drei Violinen“ (Verlag Carl Grüninger Nachf., Stuttgart), Präludium und Fuge für Orgel, ein großes Chorwerk „Der 103. Psalm“, eine Trauerkantate, das „Weihnachtsoratorium“, ein Vorspiel für großes Orchester, Fünf Stücke für Violine und Klavier (Verlag Hochstein, Heidelberg), Variationen und Fuge über ein Thema von Bach für großes Orchester, Präludium und Fuge für Streichquartett und eine Triosonate für Violine, Viola und Klavier erwähnt. Außerdem erschien auch eine Studie über „Regers Harmonik“ im Verlage Halbreiter, München.

— Rudolf Schulz (Dornburg) wird im September ds. Js. in Bochum zwei Abende mit gregorianischer Musik veranstalten. Der erste Abend gilt mittelalterlicher Musik, der zweite Abend modernen Werken, die auf gregorianischer Musik aufgebaut sind. Das letztere Programm wird umschließen: Cornelis Dopper „Ciaconna gotica“ (Uraufführung für Deutschland), Respighi „Concerto gregoriano“ und Kaminsky „Concerto grosso“. Die beiden Abende werden durch wissenschaftliche Einführungsvorträge eingeleitet.

— Das Collegium musicum der Universität Halle a. S. brachte kürzlich unter Leitung von Prof. Dr. A. Schering das Miserere in c moll des alten Dresdner Hofkapellmeisters Joh. Ad. Hasse (1728) für Frauenchor und Streichorchester, eines der berühmtesten Kirchenwerke des 18. Jahrhunderts, zu erfolgreicher Erstaufführung.

— Die Krise der Wiener Volksoper hat durch die Lösung der Direktionsfrage ihr Ende erreicht. Der neue Leiter der Wiener Volksoper wird Theodor Loewe, Direktor der Breslauer Oper.

— Der stellvertretende Direktor der Berliner Hochschule für Musik, Privatdozent für Musikwissenschaft Prof. Georg Schünemann ist zum außerordentlichen Professor in der philosophischen Fakultät der Universität Berlin ernannt worden.

— Prof. Dr. Theodor Kroyer in Heidelberg hat den Ruf an die Universität Leipzig als Nachfolger des nach Berlin gegangenen Prof. Hermann Abert angenommen; er ist vom sächs. Ministerium zum ord. Professor für Musikwissenschaft und Direktor des staatl. Forschungsinstituts für Musikwissenschaft ernannt worden.

— Franz Schreker arbeitet zurzeit an einer zweiaktigen Oper, „Memnon“. Der Stoff behandelt den legendären Zug Memnons ans „Ende der Welt“, ins Reich der Götter und gleichzeitig die Entstehung des Memnonkolosses sowie dessen Erklingen bei Sonnenaufgang.

— Siegfried Wagner begibt sich demnächst auf eine Dirigentenournee nach Amerika, um weitere Mittel für die nächstjährigen Bayreuther Aufführungen zu schaffen.

— Dem Hamburger Musikschriftsteller Prof. Ferdinand Pfohl ist von der Universität Rostock der Doktortitel honoris causa verliehen worden.

— Die Stuttgarter Madrigalvereinigung (Leitung Dr. Hugo Holle) ist in der kommenden Spielzeit für zwei Konzertreisen in die Schweiz (mit geistlichem und weltlichem Programm) verpflichtet worden.

— Heinz Berthold, bisher Kapellmeister am Württ. Landestheater in Stuttgart, ist als Operndirektor und Dirigent der großen Symphoniekonzerte des städtischen Theaters in Graz berufen worden.

— Der Spieltenor Dr. Heinrich Teßmer (bisher am Stadttheater in Halle a. S.) hat, als Nachfolger Rüdigers, mit dem David in den „Meistersingern“ unter Generalmusikdirektor Fritz Busch in der Dresdener Staatsoper bei der Eröffnungsvorstellung der neuen Spielzeit am 11. August einen großen Erfolg errungen. Auch die Durchführung der Rolle des armen Schwachsinnigen in Mussorgskis Oper „Boris Godunoff“ zeigte die Vielverwendbarkeit des jungen, musikalisch intelligenten Sängers. p.—

— Oberspielleiter Dr. Georg Hartmann von der Dresdener Staatsoper ist zum Intendanten des Stadttheaters in Lübeck berufen worden. Nach gütlicher Lösung seines bisherigen Vertrages hat der Künstler seine neue Stellung am 15. August bereits angetreten. p.—

— Der Komponist und Musikschriftsteller Paul Haßenstein konnte am 6. August d. J. seinen 80. Geburtstag feiern.

— Die Münchner Pianistin Pauline Frieß hat im vergangenen Konzertwinter in erfolgreicher Weise für die lebende Komponisten-Generation geworben. In Aschaffenburg, Breslau, Darmstadt, München und anderen Städten brachte sie meistens als örtliche Neuheiten Werke von Jul. Weismann, Jos. Haas, F. Max Anton, Aug. Reuß. Auch für Huber-Andernach, H. K. Schmid, E. Sträßer und H. Schüngeler setzt sich die Künstlerin ein.

— Die Berliner Große Volksoper wird als Erstaufführungen in der neuen Spielzeit herausbringen: Rimsky-Korsakows Schneeflöckchen, Pfitzners Rose vom Liebesgarten, Janaceks Katja Kabanowa, Händels Otto und Theophano und Rodelinde. Ferner für den 23. Oktober, den Jubiläumstag von Webers Euryanthe, in der neuen Fassung von Lauckner und Tovey unter der musikalischen Oberleitung Eugen Szenkars.

— Die Pflege guter Musik haben sich Chor und Orchestervereinigung der unter Leitung des Kapellmeisters Alfred Gillessen stehenden „Musikgemeinschaft“ (Düsseldorf) zur Aufgabe gemacht. Für die kommende Spielzeit sind eine Reihe von Konzerten mit klassischen Werken vorgesehen; als Solisten sind u. a. Rudolf Serkin (Klavier) und Judith Bokor (Cello) verpflichtet worden.

— Bei einem Prüfungskonzert der Württ. Hochschule für Musik, Stuttgart, kamen Lieder und Instrumentalwerke zweier Schüler der Anstalt: Hasenpflug und Sonnen (aus der Kompositionsklasse von Prof. Ewald Sträßer) zur Aufführung, die von starker Begabung und sehr guter technischer Schulung zeugten.

— Die Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart wird im September eine Opernschule als selbständige Abteilung erhalten. Es wurde bereits eine Probebühne für den szenisch-darstellerischen Unterricht errichtet, der sich in praktische und theoretische Ausbildung für den Beruf des Bühnensängers gliedern wird. Zur Leitung der Opernschule wurde Dr. Otto Erhardt berufen.

— Die vom „Österreichischen Musik- und Sangesbunde“ veranstalteten Preisausschreibungen für Orchesterwerke und Männerchorkompositionen wurden durch die Preisrichter Karl Alwin, Julius Lehnert, Hugo Reichenberger, Dr. Max Graf und Dr. Richard Stöhr zum Abschluß gebracht. Es liefen 188 Werke für Männerchor und

13 Werke für Orchester ein und 13 Männerchorwerke wurden preisgekrönt, und zwar mit ersten Preisen die folgenden vier: Stimmen der Nacht von Dr. Anton Gatscha (Wien); Jung Diethelm von Heinrich Müller (Wien); Ode an den Tod (Hölderlin) von Felix Woyrsch (Altona); Mein Trinklied (Dehmel) von Fidelio F. Finke (Prag). Hinsichtlich der Orchesterwerke wurde von einer Preiszuerkennung abgesehen, da keine der eingelaufenen Kompositionen (Symphonien, Ouvertüren, symphonische Dichtungen u. a.) den gestellten Anforderungen entsprach. Es wird daher der Plan erwogen, in absehbarer Zeit eine neue Preisausschreibung für Orchesterwerke zu veranstalten.

— In der Wiener „Urania" und in den Wiener Volksbildungsvereinen hat der Gesangsmeister Dr. Adolf Günzburg mit einem eigenen, sehr gut eingespielten Ensemble in der Spielzeit 1920/21 14, 1921/22 24 und 1922/23 70 Opernkonzerte mit bedeutendem künstlerischen Erfolge geleitet. Der Zweck dieser Veranstaltungen, dem darniederliegenden Mittelstand zu wohlfeilen Preisen Ersatz für den unerschwinglich gewordenen Theaterbesuch zu bieten, wurde, wie schon die steigende Zahl der Veranstaltungen beweist, voll und ganz erreicht.

— Georg Liebling bringt in Berlin in drei Abenden an eigenen Werken ein Klavierkonzert Op. 22, ein Violinkonzert Op. 19, eine Suite für Orchester sowie eine „Ouvertüre zu einer Oper" heraus.

— Das nach dem Brande nun neugebaute, mit den modernsten bühnentechnischen Einrichtungen versehene Theater der Stadt Teplitz-Schönau (Deutschböhmen) hat in Dr. Franz Höllering und Kapellmeister Nik. Janowsky seine Direktoren erhalten.

— Der sudetendeutsche Tondichter Joseph Wizina (Deutschmährer) vollendet soeben seine dreiaktige Oper „Eckehart", deren Uraufführung im kommenden Herbste geplant ist.

— Für die Bayreuther Festspiele, die man nächstes Jahr wieder aufnehmen zu können hofft, ist Kammersängerin Emmy Krüger als Sieglinde und Kundry verpflichtet worden.

— H. W. v. Waltershausen hat eine einsätzige Symphonie, Apokalyptische Symphonie genannt, vollendet, die im nächsten Winter unter des Komponisten Leitung in Hamburg ihre Uraufführung erleben wird; die nächsten Aufführungen werden in Bochum und in München sein.

— Artur Rösels zweites Violinkonzert in D dur, Op. 50, wurde von Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe in Aachen zur Uraufführung angenommen. Konzertmeister Hans Kötscher (Düsseldorf), der Rösels erstes Konzert Op. 20 im vorigen Sommer gelegentlich der Festaufführungen der Staatl. Musikschule in Weimar anläßlich ihres 50jährigen Jubiläums unter Leitung des Komponisten erfolgreich zur Aufführung brachte, wird, einer Einladung Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabes folgend, auch das zweite Konzert erstmalig in Aachen spielen.

— Emma Tester (Sopran), Meta Diestel (Alt) und Hermann Keller (Orgel und Klavier) sind von ihrer fünfmonatigen Amerikareise zurückgekehrt. Sie haben im ganzen 108 Konzerte absolviert, in New York, Philadelphia, Baltimore, Pittsburg, Cincinnati, Chicago, Milwaukee, St. Louis und einer großen Anzahl anderer Städte.

— Ende Oktober soll in Heidelberg eine nordische Musikwoche stattfinden. Geplant sind zwei Orchesterkonzerte, ein Kammermusikkonzert, ein Liedermorgen und ein Kirchenkonzert, in denen nur Werke nordischer Meister aufgeführt werden sollen.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— Das Wiener Raimundtheater eröffnet die neue Spielzeit mit der musikalischen Komödie „Der liebe Augustin" von Jul. Bittner.

— Schrekers neue Oper „Irrelohe" wird im Monate Februar in Köln ihre Uraufführung erleben. Unmittelbar darauf wird das Werk in Frankfurt a. M. und in Stuttgart aufgeführt werden.

Konzertwerke.

— Am 16. Juli fand vor einem Kreis geladener Gäste auf dem Landsitz von Prof. Henri Marteau bei Lichtenberg (Bayern) die Uraufführung seines neuesten Werkes, eines Terzettos für Flöte, Violine und Viola (Op. 32) statt. Das reizvolle Werk, durchaus moderner Faktur, umfaßt vier kurze Sätze. Ein einleitendes Allegro bereitet die humorvoll-schwärmerischen Stimmungen vor. Der Andantesatz, der von zauberisch-weichen Melodien weht, wird von einer scherzhaften Valse lente abgelöst, die zahlreiche rhythmisch-pikante Wendungen enthält. Den Schluß bildet eine kurze Fuge über ein lustiges, marschartiges Thema, in deren Mittelsatz nochmals die Andantestimmung wiederkehrt. Das Werk ist von einer Fülle vortrefflicher Einfälle und apartestem Klangreiz. Jedem der drei Instrumente sind dankbare und fesselnde Aufgaben gestellt, die von den Mitwirkenden (Herr Herlitz, Frl. Richter, Prof. Marteau) vortrefflich gelöst wurden. Dr. E. H. Müller.

Vermischte Nachrichten

— Die Dresdner Staatskapelle begeht am 22. September das Fest ihres 375jährigen Bestehens. An diesem Tage des Jahres 1548 erließ Kurfürst Moritz von Sachsen in Torgau die berühmte „Kantorei-Ordnung" und bestellte zum Leiter der vorwiegend kirchenmusikalischen Aufführungen den Freund und Berater Luthers, Johann Walther. Die Instrumentalmusik trat später hinzu, diente aber lediglich den Zwecken der Tonverstärkung für die Singstimme. Zu größerer Bedeutung und Selbständigkeit gelangte die Kapelle durch Heinrich Schütz, dessen Dresdner Ruhmesepoche in die Zeit 1621 bis 1631 fällt. U. a. fand in Torgau 1627 die Uraufführung der ersten deutschen Oper „Daphne" (Ovid) von Schütz statt, nach der Dichtung von Martin Opitz. Bei dem Torgauer Schloßbrande ging mit der Bibliothek auch die Partitur der „Pastoral-Tragödie", wie das Werk damals bezeichnet wurde, leider verloren. Händel holte sich 1719 aus Dresden italienische Sänger für seine Londoner Oper. Johann Adolf Hasse, der Gatte Faustinas (geb. Bordoni) brachte die Kapelle zu hoher Blüte. Während der Karnevalsperiode 1756 sind über 20 große Opern aufgeführt worden. In die Fußstapfen Hasses trat Joh. Gottlieb Naumann als Kirchenkomponist und besonders als Oberkapellmeister. Karl Maria von Weber wurde 1817 der Gründer der deutschen Oper in Dresden. Auf ihn folgten Marschner, Reißiger, Richard Wagner, Rietz, Wüllner und Ernst v. Schuch, der in 40jährigem Wirken der Dresdner Oper und ihrer Staatskapelle Weltruf erwarb. Seit 1922 verwaltet und betreut Generalmusikdirektor Fritz Busch das Erbe Schuchs. Erwähnt sei noch, daß beim 300jährigen Jubiläum des Orchesters (1848) unter Richard Wagners Leitung das erste Finale der kurz vorher vollendeten Oper „Lohengrin" aus der Handschrift die Uraufführung erlebte. Pl.

— Zur Schließung der Würzburger Oper. Als ein Entlastungsversuch ist die Tatsache zu registrieren, daß der derzeitige Würzburger Theaterdirektor Spannuth, nachdem am 11. Mai die entscheidende Sitzung über den künftigen Theaterbetrieb stattgefunden hat, vier Wochen später, am 13. Juni, mit einem Antrag auf Wiedereinführung der Oper und Operette an den Stadtrat herangetreten ist, der, wie klipp und klar vorauszusehen war, abgelehnt wurde. Spannuth-Bodenstedt hat nach seinem Konflikt mit dem Theaterorchester Front gegen die Oper gemacht, es sind unter seinem Regime die Musiker und Sänger entlassen worden, der Opernapparat war — was das Personal anbelangt — mit Ablauf der Spielzeit zerstört. Es bleibt somit die Tatsache bestehen, daß unter der Direktion Ludwig Spannuth-Bodenstedt im Würzburger Stadttheater die Oper abgebaut wurde und nunmehr gestrichen ist, und zwar abermals auf Grund der von Spannuth aufgestellten und vom Stadtrat kritiklos hingenommenen hohen Kostenberechnung. G. Th.

— Ein Musikpädagogisches Forschungsinstitut wurde im Jahre 1922 in Berlin gegründet. Es soll der Forschung und Lehre dienen. Es leistet eigene Forschungsarbeit, sammelt gewonnene Ergebnisse und wertet das wissenschaftlich Gesicherte für die Unterrichtspraxis aus. Zur Verbreitung musikpädagogischer Kenntnisse werden Vortragsreihen nebst Uebungen und Arbeitsgemeinschaften veranstaltet. Die Leitung liegt in den Händen von Univ.-Prof. Dr. K. L. Schaefer und Walter Kühn. Das Institut ist „Musikpädagogische Auskunftsstelle" für alle Fragen methodischer, unterrichtstechnischer und wissenschaftlicher Art. Die Geschäftsstelle befindet sich Berlin W, Pallasstr. 12.

— Das Programm des Musikwissenschaftlichen Kongresses der Deutschen Musikgesellschaft, der in Leipzig vom 15.—20. Oktober 1923 unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Hermann Abert tagen wird, sieht zwei Opernabende, ein Kirchenkonzert unter Dr. Straube, ein Gewandhauskonzert unter Wilhelm Furtwängler, ferner ein Kammer- und ein Kammerorchesterkonzert und eine Festmotette in der Thomaskirche vor. Namhafteste Gelehrte Deutschlands und des neutralen Auslandes werden eine Reihe öffentlicher Vorträge halten, während der spezielleren wissenschaftlichen Arbeit die Tagungen von 15 einzelnen Sektionen für alle Gebiete der Musik gewidmet sein werden, die ebenfalls unter der Leitung bekannter Gelehrter stehen.

— Eine Tagung für Musikerziehung veranstaltet das Musikpädagogische Forschungsinstitut Berlin im Anfange des Oktober. Dem Kongreß (nebst Fortbildungskursus) liegt der einheitliche Plan zugrunde, zu zeigen, wie die neuen Aufgaben der musikalischen Erziehung in der Schule durchzuführen sind. Ueber die Grundfragen werden namhafte Vertreter der Wissenschaft in Vorträgen einen Ueberblick geben; daneben werden einzelne Spezialgebiete in Arbeitsgemeinschaften (Mitarbeit der Teilnehmer, beschränkte Teilnehmerzahl) behandelt werden. Anmeldungen zu Referaten Anfragen (Rückporto) und Anmeldungen sind zu richten an die Geschäftsstelle des Forschungsinstituts Berlin zu Händen des Herrn Univ.-Prof. Dr. K. L. Schaefer, Berlin W, Pallasstr. 12.

— Die „Wissenschaftliche Gesellschaft für Literatur und Theater" in Kiel hat für ihre Mitglieder einen Brief König Ludwigs II. von Bayern an Gottfried Semper im Faksimile herstellen lassen, außerdem in den „Mitteilungen" Jugendgedichte Liliencrons veröffentlicht.

— Die Zeichnung auf die wertbeständige Anleihe des Deutschen Reiches nimmt am 15. August ihren Anfang. Im Anzeigenteil dieses Heftes werden die Bedingungen für die Zeichnung bekanntgegeben. Danach lauten die Stücke sowohl auf Dollar als auch auf Mark, und zwar werden Stücke von 1 Dollar bis zu 1000 Dollar ausgefertigt. Die großen Stücke von 1000 Dollar bis zu 10 Dollar einschließlich tragen 6 Prozent Zinsen, die jährlich zahlbar sind. Die Stücke von 5 Dollar abwärts werden ohne Zinsscheine ausgefertigt. Sie werden im Jahre 1935 zu 170 Prozent, also mit einem Aufschlage von 70 Prozent zurückgezahlt, die großen Stücke hingegen nur zum Nennwerte, d. h. zu 100 Prozent. Ein Anleihestück über 10 Dollar würde also im Jahre 1935 mit dem Gegenwert von 10 Dollar, berechnet nach dem New Yorker Wechselkurse, zahlbar sein; ein Stück über 1 Dollar mit dem Gegenwert von 1,70 Dollar. Um den Zinsenbedarf für eine Anleihe bis zu 500 Millionen Mark Gold zu decken, sieht ein von der Reichsregierung den gesetzgebenden Körperschaften vorgelegter Gesetzentwurf die Ermächtigung für die Reichsregierung vor, Zuschläge zur Vermögenssteuer zu erheben. Zur besonderen Sicherung der Kapitalrückzahlung ermächtigt der Gesetzentwurf die Reichsregierung, die einzelnen Vermögenssteuerpflichtigen nach dem Verhältnis ihres steuerbaren Vermögens zur Aufbringung des Kapitalbedarfs heranzuziehen. Demnach sind Zinsen und Kapitalrückzahlung der Anleihe durch die Gesamtheit der deutschen Privatvermögen sichergestellt. Die Anleihe ist zudem mit besonderen steuerlichen Vorzügen ausgestattet: Selbstgezeichnete Anleihe ist von der Erbschaftssteuer frei; auf Umsätze in der Anleihe ist keine Börsenumsatzsteuer zu entrichten. Die Einzahlung auf die neue Anleihe kann in hochwertigen Devisen, in Dollarschatzanweisungen oder in Mark (auf Grund des New Yorker Wechselkurses) vorgenommen werden. Erfolgt sie in Devisen oder Dollarschatzanweisungen, so beträgt der Zeichnungskurs bis auf weiteres 95 Prozent, erfolgt sie in Mark, 100 Prozent. Eine Erhöhung des Zeichnungspreises bleibt vorbehalten. Zeichnungsstelle ist die Reichsbank, ferner fungiert eine große Anzahl von Banken, Bankfirmen und sonstigen Geldinstituten als Annahmestellen für die Zeichnung. Es kann aber der Zeichner auch jede andere nicht als Annahmestelle bestellte Bank oder Bankfirma mit der Zeichnung beauftragen.

Nachzahlung für das laufende Vierteljahr.

Diejenigen Abonnenten, die mit der in Heft 17 von uns erbetenen Nachzahlung noch im Rückstand sind, werden höflichst ersucht, den, wie die Verhältnisse gezeigt haben, eigentlich viel zu nieder bemessenen Betrag von 6000 Mk. uns nachträglich zukommen zu lassen. Eine Reihe von Abonnenten haben mit der Begründung, es sei angesichts der furchtbaren Geldentwertung undenkbar, daß wir mit der verlangten Nachzahlung auskommen können, in verständnisvoller Weise freiwillig nicht unerhebliche Mehrbeträge eingesandt, wofür ihnen an dieser Stelle aufrichtiger Dank gezollt sei.

Stuttgart, Postscheckkonto 2417.

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung.

Einbanddecken zum Jahrgang 1923 der Neuen **Musik-Zeitung können der ungeheuer hohen Herstellungskosten wegen nicht angefertigt werden. Es befindet sich aber noch eine kleine Anzahl alter Decken bis 1919 einschließlich auf Lager, die, solange Vorrat, zum Grundpreis von Mk. 1.25 mal Schlüsselzahl des Buchhandels an solche Abonnenten geliefert werden können, die besonderen Wert darauf legen, auch den Jahrgang 1923 in Originalband zu besitzen. Die Bezieher müßten jedoch im Falle des Erwerbs einer solchen Decke, deren jeweiliger Preis vorher zu erfragen ist, die bereits aufgedruckte Jahreszahl durch ihren Buchbinder in 1923 umpressen lassen. Bei der Bestellung wolle ausdrücklich bemerkt werden, daß eine alte Decke gewünscht wird.**

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 16. August. Ausgabe dieses Heftes am **6. September.**

An unsere Leser!

Je länger, je drohender wurde in den letzten Jahren die Gefahr, daß die deutschen Zeitschriften, zumal diejenigen, die der Kunst dienten, soweit sie nicht etwa einen erheblichen Teil ihrer Bezieher im Auslande mit hochwertiger Währung haben, durch die stets wachsende Ungunst der Verhältnisse außerstande gesetzt würden, die Verluste, mit denen sie zu kämpfen haben, weiter zu tragen. Die Anzeichen, daß diese Gefahr sich verwirklicht, häufen sich in erschreckender Weise. In den letzten Wochen und Tagen haben wiederum Hunderte von Zeitschriften und Zeitungen ihr Erscheinen eingestellt und ganz neuerdings allein in München 16 Zeitschriften von zum Teil ehrwürdigem Alter, großer Bedeutung und Ansehen; viele andere werden leider bis Ende dieses Jahres folgen.

Die immer gehegten Hoffnungen auf eine Befestigung unserer Währung waren trügerisch, vielmehr haben sich die Verhältnisse in solchem Maße verschlechtert, daß der Wochenlohn eines Buchdruckergehilfen, der am 3. August noch 1,45 Millionen Mark betrug, sich am 18. August auf 36,6 Millionen und am 25. August auf 52 Millionen erhöhte, von den Papier- und Rohstoffpreisen ganz zu schweigen. Wollten wir diesen Zuständen Rechnung tragen, so müßten wir so hohe Nachforderungen stellen, wie wir es dem alten feinen Mittelstand, der von jeher den Hauptbestandteil unseres Leserkreises bildete, nicht zumuten könnten. — So haben wir uns denn schweren Herzens entschlossen, die Neue Musik-Zeitung nach diesem letzten Heft ihres 44. Jahrgangs bis auf weiteres nicht erscheinen zu lassen. Wir nehmen von unseren alten Anhängern nicht auf immer Abschied; denn sobald normale Zustände eintreten, werden wir wieder auf dem Plane sein. Wir bitten unsere Leser freundlich, uns ihre genaue Anschrift durch Postkarte oder auch durch eine einfache Besuchskarte als Drucksache einzusenden, um sie von dem Wiedererscheinen der Neuen Musik-Zeitung rechtzeitig unterrichten zu können.

Ausdrücklich wahren wir hiemit unser Verlagsrecht auf die Neue Musik-Zeitung, deren Titel uns überdies gesetzlich geschützt ist.

Anfragen und sonstige Mitteilungen können bei dem jetzigen hohen Postgeld nur dann beantwortet werden, wenn der volle Betrag für einen Brief, bezw. eine Postkarte beigelegt ist. Etwaiges Ausbleiben einer Antwort bitten wir in diesem Sinne zu erklären und zu entschuldigen.

Stuttgart, Ende August 1923.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung"
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

44. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1923 No. 1 zu Heft 1
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Zigeunerlied.

Fidelio Finke.

Allegro risoluto. ♩= 96

f

Più mosso. ♩= 138

p

sf

L'istesso tempo.

f espr.

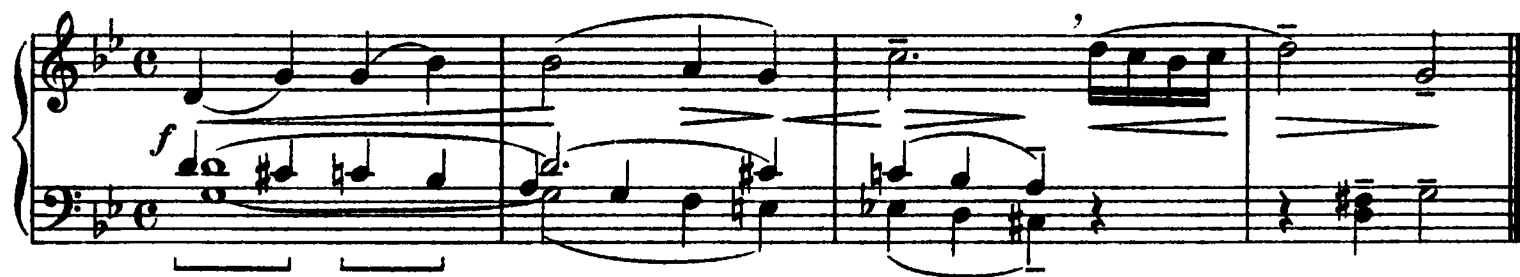
Tempo I.

f sf

sf sf

Tempo II.

p



„Kommt ein Rittersmann daher..."

Fidelio Finke.









44. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1923 Nr. 2 zu Heft 4
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Aufführungsrecht vorbehalten.

LI OEY: Mondnacht auf dem Meer.

Aus Hans Bethge's: Die chinesisch Flöte.

Robert Hernried.

Lento con moto.

GESANG. KLAVIER.

molto p *molto legato* *sempre*

Der vol-le Mond steigt aus dem Meer her-auf, das Was-ser liegt so still wie ei-ne Wie-se aus Sil-ber da.

sehr ausdrucksvoll

O wun-der-vol-le Nacht!

wie Wellenspiel

In ei-nem Boo - te lie-gen jun-ge Freun-de bei-sam - men,

trin - ken Wein aus dü-nen Scha - len und blik-ken zu den zar-ten Wol-ken

poco a poco crescendo

poco a poco crescendo

Lo stesso movimento. (♩. = 𝅗𝅥)

mf

auf, die ü-ber dem Ge - birg, vom Mond begländzt,

mf cantabile *dim.* *mp* *p*

hin - wan-deln wie ein Rei - gen Ei - ni-ge der

p

dimin.

cresc.

Kna - ben flü-stern: die-ses sei die Schar der schö-nen wei-ßen Gat-tin-nen des

cresc.

mf

Kai - sers,

poco meno

doch ei - ner, wohl ein Dich - ter,

mf

poco meno

spricht: o

poco ritenuto rall. a tempo moderato con sentimento

Freun-de, es sind die Schwä - ne aus der an - dern Welt.

espress. poco ritenuto rall. a tempo moderato

espr. espr.

pp e poco rit. espress. p pp poco sf ppp

An die Geliebte.

(Felix Lorenz.)

Curt Rich. Hohberger.

Nicht zu langsam.

GESANG.

KLAVIER.

poco rit. *a tempo*

Ü - ber-all kann ich dich se - hen,

col Ped.

rit. *a tempo* *zart*

trennt uns gleich auch Raum und Zeit, im - mer fühl' ich um mich we - hen

p *rit.* *a tempo* *dolce* *zart* *steigernd*

dei - - ne sanf - te Lieb - lich - keit. Und ein Zau - ber oh - ne

immer steigernd

En - de lebt und webt von mir zu dir, dei - nen Mund und dei - ne

f *ff* *f breit* *ff wuchtig* *breit* *sehr breit* *etwas schneller* *poco rit.*

Hän - - de, dei - ne See - le gibst ——— du mir. ———

44. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1923 Nr. 3 zu Heft 6
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Dem Andenken des kleinen Horst Hamann - Angermünde.

Wiegenlied

aus dem Weihnachtsmärchen „Durch den Weihnachtswald."

(Dichtung von Elisabeth Postler-Halle.)

Max Petzold.
Angermünde.

Andante.

GESANG.

KLAVIER.

pp *p*

1. Nun schlafe sü-ßer Liebling du, mein Herzblatt gu-te Nacht! Die Lie-be Got-tes
2. Nun schlafe sü-ßer Liebling du, mein Herzblatt gu-te Nacht! Die Bäu-me rau-schen
3. Nun schlafe sü-ßer Liebling du, mein Herzblatt gu-te Nacht! Es geht dem Weihnachts

deckt dich zu und En-gel hal-ten Wacht, — be-streu-en dich mit Sternen-gold und spie-len mit dem
su, su, su, der Mond ins Fen-ster lacht: — er lacht mein kleines Bübchen aus, schläft nicht ganz schnell die
fe-ste zu, wie wohl mein Bübchen lacht, — schaut es den bun-ten Lich-ter-baum; sacht rauscht er schon in

dolce

Kind-lein hold sie wa-chen bis zum Mor-genschein: Mein Liebling schla-fe ein. —
lie-be Maus soll träu-men bis zum Mor-genschein: Mein Liebling schla-fe ein. —
sei-nem Traum um-jauchzt von lich-ten En-ge-lein: Drum Liebling schla-fe

1. u. 2.

3. 3. ein, — schla - - fe ein.

dolce *poco dim.* *ppp*

„Schlafen."

(Fr. Hebbel.)

M. v. Mikusch.

Sehr getragen.

GESANG.

KLAVIER.

p

Schla-fen, schla-fen,

nichts als schla-fen. Kein Er-wachen, kei-nen Traum! Je-ner We-hen, die mich tra - fen,

poco rit. *mp* *mf* *pp*

lei - se-stes Er - in-nern kaum, daß ich, wenn des Le-bens Fül-le nie-der klingt in

rit. *string.* *a tempo* *pp* *ppp* *mp*

mei-ne Ruh, nur noch tie - fer mich ver-hül-le, fe - ster zu die Au - gen tu.

äußerst getragen *p* *pp*

Ach, lieber Herr Schmied!

Alter Kinderreim

Stephani.

Flink

Ach, lie - ber Herr Schmied, um was ich euch bitt: ich hab' ein klein

Röß - lein, ver - na - gelt mir's mit! Drei Nä - gel, sechs Schlä - gel, dann spann ich's vors

Wä - gel; es geht dann nicht krumm, bum bum, bi - di - wum, es geht dann nicht krumm, bum bum, bi - di -

wum.

General Bumbum

Heinrich Seidel

Stephani.

Wichtig

Der Ge-ne-ral Bum-bum, der rei-tet al-les um! Sein

Streit-roß ist von Le-der, pa-pie-ren Hut und Fe-der, sein Sä-bel ist von

Blech, er sel-ber kühn und frech. Dort kommt er an mit Schnaufen! Kam-

rad, nun laß uns lau-fen, sonst bringt er uns noch um, der Ge-ne-ral Bum-

bum, Bum-bum, Bumbum, Bumbum, Bumbum, Bumbum. Der bum, Bumbum, Bum-bum!

mf mark. f p mf f p 8 ff

Zwei Sätze aus Op. 55 von

Joseph Haas: Schwänke und Idyllen.

Langsam, aber nicht schleppend (♪ = 96–104)

pp p pp Ped. * p etwas zögernd Im pp

Zeitmaß p f pp p Ped. *

zögernd Im Zeitmaß pp Ped. * Ped. * Ped. *

zögernd

Im Zeitmaß

f *ff*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

f *p*

Ped. *

pp *ff* *f*

Ped. * Ped. *

p

zögernd

pp

Sehr langsam (♪ = 76)

pp

zögernd

ppp

Ped. * Ped. *

Sehr lebendig und leicht (♩. = 144–152)

ff

mf

p

pp

ff

zögernd

p

Ped. *

Ruhig und gemessen (♩ = 112)

pp

1. zögernd

2. zögernd Lang-

p

ſamer

nach und nach drängend

pp

p

Wie zu Anfang

ff

mf

p

pp

ff

Ped.

zögernd

Langſam und ruhig (𝅗𝅥 = 88)

p

pp

zart

zögernd - - - -

ppp

Ped. *

Ped. *

Einfache Gesänge.

I. „Mein Stern".

(Hans Karl Abel.)

Dem Dichter in Freundschaft zugeeignet.

René Monché. Op. 4 Nr. 2.

GESANG.

KLAVIER.

sehr ruhig 8va

pp zart

rit.

pp (tempo)

Einfach und sehr leise. *pp*

In tie - fen Him - mels - fer - nen, um Bild der Lei - er schwimmt — ein Ne - bel - ring von Ster - nen, da - rin mein Stern - lein glimmt.

rit.

p *Etwas bewegter* *pp*

p Viel hab' ich schon ge - tra - gen hi - nauf an Glück und Glanz;

hier muß ich mir's ver - sa - - gen, dort darf ich's ko - sten ganz.

Des Leids bin ich ent - ho - - ben, kommt einst an mich die Reih, ich

hab' mein Lieb - stes dro - - ben und rei - se leicht und frei! Und

schla - fe dann, ge - bor - gen im still - durch - glänz - ten Haus — von al - len mei - nen

Sor - gen mich ein - mal, mich ein - mal gründ - lich aus.

Zwei Bagatellen für Klavier.

I.

Hans Schink, Op. 13 Nr. 1.

Nicht zu rasch

p mp mf cresc. *poco rit.*

a tempo

p pp mp cresc. rit. Ped.

8va *Etwas bewegter*

dolce Ped. Ped. espr.

Tempo I

rit. p mp mf cresc. rit.

a tempo

p pp mp cresc. rit.

a tempo

espr. rit. 8va pp Ped.

Hans Schink, Op. 13 Nr. 2.

Leicht bewegt

8va

mp

mf

Ped.

poco rit.

Ped.

Ruhiger, mit viel Ausdruck

8va

pp cresc. poco a poco

Mit Pedal

rit.

a tempo

8va

mf

f

8va

pp

mp

accel.

Tempo I

mf

Allmählich langsamer

f

rit.

p

8va

dim.

8va

pp

Ped. *

Ped.

Ped.

Ped.

Zwei japanische Lieder.

S. l. Prof. L. Riemann als Trinkspruch Silvester 1920 gewidme.

Nr. 1. „Trinket den Wein“.

(Text nach dem Japanischen.)

Curt Mothes.

Schnell und kräftig; mit viel Humor, aber sehr scharf im Rhythmus

f

Trin - ket den Wein, trinkt bis ihr trun - ken, a - ber dann stark und nicht um - ge - sun - ken; vor - wärts mar - schiert, wohl ba - lan - ciert! Juch - he! Juch - he! Du - del - dum - dei!

mf *f* *8va* *sf* *sf* *sf* *ff* *Sehr schnell* *molto cresc.* Ped. Ped. Ped. *sempre martellato*

accelerando *fff* *(Mit höchster Kraft)* *sf* Ped. Ped.

Nr. 2. „Duft und Farben sind dieselben“.

(Text nach dem Japanischen.)

Curt Mothes.

Sehr zart und verträumt; langsam

p

Duft und Far - ben sind die - sel - ben, wie sie eh' - mals mich ent - zückt; doch, der

pp

Ped. Ped.

ruhig. klagend

die - se Bäu me pflanz - te, ist auf im - mer uns ent - rückt. Ach, wie schnell ver - geht das Le - ben!

8va

espr.

pp

riten.

riten. e diminuendo . . . .

noch langsamer

Wie ver - schäumt der Strom im Meer! Mor - gen

pp

Beide Pedale

riten.

p

molto espr.

sehr langsam *Tempo I*

scheint die Son - ne wie - der, doch viel - leicht für mich nicht mehr.

molto riten.

dolciss.

molto rit.

pp

Schnell. (𝅗𝅥 = 𝅘𝅥 von Tempo I)

Adagio

ppp

mf

ppp

poco a poco riten. . . . e . . . perdendo . . . .

Beide Pedale

Beide Ped. b. z. Schluss.

Wiegenlied.

Gedicht von Clemens v. Brentano.

Georg Kluß, Op. 9 Nr. 5.

GESANG.

KLAVIER.

Andante

Einfach und innig

pp

Sin - get lei - se, lei - se, lei - se, singt ein flü - sternd Wie - gen - lied, von — dem Mon - de

lernt — die Wei - se, der so still am Him - mel zieht.

rit.

un piu mosso

mf a tempo

Singt ein

un piu mosso

Lied — so süß ge - lin - de, wie die Quel - len auf den Kie - seln,

wie die Bie - nen um die Lin - de sum - - men, mur - - - meln,

rit.

flü - - - stern, rie - seln.

meno mosso

Sin - get lei - se, lei - se, lei - se, singt ein flü - sternd Wie - gen - lied, von dem Mon - de lernt die Wei - se, der so still am Him - - mel - zieht.

Skizze.

Allegro rigoroso

Hans Gál.

f

ff *poco sosten.*

poco rit.

a tempo

mf

f

grazioso

poco rit. *p a tempo*

f espr. *p* *p*

f espr. *p* *mf*

p *pp* *sf*

ppp *pp*

8va basso

con 8va
c.8
c.8
con 8va
c.8
cresc.
f
c.8
cresc.
semprepiù sosten.
c.8
c.8
ff
c.8
a tempo
ff
rit.
mf
f
p
p

f

rit.

con 8va

a tempo.

pp

con 8va

c. 8v

Più agitato.

cresc.

poco a poco

fff

f

ff

ff

fz

Notendruck von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Legenda jesieni. Intermezzo.

(Eine Herbstlegende.)

St. Lipski.

Grave.

p

3

8va basso

Andte molto cantabile.

p legatiss.

6

6

3

sfz.

3

3

poco rit.

a tempo e un poco piu mosso.

3

3

3

3

un poco appass.

3

3

3

3

mp

6

3

4

2 1

f appass.

8va

fff

tranquillo

marc.

espr.

sfz

ff appass.

m.d.

sfz

m.d.

con 8va

poco più tranquillo

ff f marcato
meno mosso e espress. quasi lento calando
misterioso pesante allargando ed morendo p p pp
8va basso Ped. *

Nachtgeschwätz

(Gedicht von H. Evers.)

Chr. Knayer.

Allegretto.

8va pp p

p

Wie ge - hei - mes Flü - - - stern rie - selts durch die

rall. a tempo p

das e ja nicht betonen!

Nacht, all die Blü - ten ha - - - - ben vor sich hin - ge-

lacht. Flü - stern sichs ein - an - der zu im stil - len

stacc.

p

dash nicht betonen
(für tiefe Stimme)

mf

Tal: „Ei - ne Hek - ken - ro - se küß - te der Mon - den-

p

strahl!“

accelerando *decresc. poco a poco*

mf *cresc.*

8va

p

pp *sempre una cord.*

Ped. ten. * *Ped. ten.* *

Variationen über ein eigenes Thema für Violine allein.

Hermann Henrich, Op. 15 a.

Mäßig bewegt (♩. = 70)

cresc.

cresc.

cresc.

dim.

rit.

poco rit.

Etwas

bewegter (♩= 90)

cresc.

ff

mf (ruhig!)

f

mf

p

cresc.

poco accel.

f

f

p

mf

p

molto riten.

breiter

f

più ritenuto

Sehr ruhig (♩= 56)

p

poco accel.

ritenuto

mf

pp

langsam

ten.

p

Bewegter (♩= 90)

p

wieder ruhiger

cresc. f — p dolce

f

(Breiter ♩. = 70)

p poco accel. allargando cresc.

ff largamente mf

ritard. dim.

p dolce rall. dolciss. pp

Mäßig bewegt (♩. = 70)

ten. f ten.

sehr ruhig p rit.

p sehr ruhig pp

(♩. = 56)

p rit. Bewegter (♩. = 90)

p sehr leicht

f

ff (kurz) *molto rit. ed dim.*

a tempo (graziös)

p

(scherzend)

pp

pizz.

pizz.

rit.

Lebhaft (♩= 108)

f

rit.

p (graziös)

più p

molto cresc.

stringendo

Breit

f *ff*

Schnell (♩= 126)

mf

cresc. ed accel.

allargando

Breit

immer breiter

f

Breit (♩= 80)

fff

ten.

Noch breiter

fff

allargando